أفكار

افتتاحية

أبناؤنا ... وما يأتي

سليمان القوابعة

... تأخذنا الحيرة ويُخجلنا السؤال الذي غيبناه وقت البدايات، ولم ندرِ أننا سنتحمل وزرَ إضاعته ونحن اليوم نختلف مع أبنائنا في نواتج بعض ما فهموه، وها نحن نتحسر على ما فات إذ لم نتبصّر بوعي مسؤول كي نمهد الطريق لهم ونأخذ بأيديهم نحو مستقبل مأمول، فتركناهم ليصرفوا عزائمهم الواعدة في مجالات شتى بعيداً عن حيثيات واقعهم الذي يعيشون وينتمون إليه بأرضه وتاريخه.

تستجرنا هذه العجالة فنستذكر أمثلة متواضعة من وثائقنا الوطنية القريبة، ونحن نلمس غياب ملامح الأمكنة ومواقعها وشيئاً من سيرتها عند هذا الجيل، ويحملنا الكلام إلى أكاديمية مسؤولة في جامعة آل البيت لتشير في مقال لها ذات يوم إلى رجل التربية والإدارة والفكر الأستاذ (أديب وهبه) في بداية عهد إمارة الشرق العربي وهو... «يوجه المعلمين في مدارس الإمارة نحو تمتين معرفة الطلبة بالمكان فيحدد لمعلمي مدرسة السلط أسلوب التعامل لمعرفة المكان، ويؤكد على الطلبة أن يتوجهوا نحو الجبال والتلال والأودية سيراً على الأقدام لجمع المعلومات وتقديمها بشكل تقارير إلى أساتذة الاجتماعيات، وصاحب ذلك تشكيل فرقة الكشافة التي نجحت في تعريف الطلبة بالوطن من خلال الرحلات الكشفية».

وتضيف الأستاذه الأكاديمية في مقالها ومن خلال موقف تعليمي أن هنالك من الطلبة من لا يعرفون بعضاً من الأماكن في هذا الوطن ومنها البحر الميت.

وهكذا لنا أن نطرح مداخله مع ما ذكر وبوثيقة دونت عام 1936 في سجل مدرسة الطفيلة للبنين، وجوهر الوثيقة سؤال انطلق من طالب لمعلمه، وقبل أن يرتقي الطالب إلى الصف السابع الذي كان أعلى مرتب في تلك المدرسة...

«أستاذنا الكريم... تحدثت لنا عن مشروع روتمبرغ بجوار البحر الميت الذي لم نشاهده».

فنقل المعلم السؤال لمدير المدرسة، وانتهى الحوار برحلة لطلبة الصف السادس مشياً على الأقدام فجر يوم خميس غرباً من جبال وأودية الطفيله ولمسافة تزيد على الخمسين كيلو متراً إلى نمور فيفا ثم غور الصافي، وتحاذي جانباً من شواطئ البحر الميت، ورافق الطلبة مدير المدرسة وثلاثة معلمين، وهناك كانت للطلبة أمسية كشفيه وضيافة عند شيخ من أهل غور الصافي، وفي اليوم الثالث عاد الطلبة بما كتبوا مع معلميهم.

هكذا وبعد الأمثلة السالفة وغيرها كثير نقول:..

أي جيل نلتقيه ويسمعنا فنتلطفه كي يتمكن من هويته التي تخص المكان الذي يعيش فيه ويثري مواطنته بحميمية منتظرة ونزيده ادراكاً لما يأتيه ويصيب الامة ونحن أصحاب قضية مقدسة مسها شيء من العطب...؟. وأي تاريخ نختزله على يد معلم لم نتابعه ونعزز عطاءه في مدرسته؟ ومناهج تعج بشتى المفاهيم والمصطلحات والتوصيات التي ينقصها التوظيف الفاعل وبرهنة النواتج، ونغطيها بأساليب التحديث المتراكمة ونحن نبحث عن الضمير الذي يُحاكم صاحبه إن قصّر أو تراجع في مدرسة أو جامعة وهو يسهل الحصة أو المحاضرة في حديث عن سيرته الذاتيه ثم يعود للتضجر، وهنالك بعض من هؤلاء من صادفته فرصة وأسعفته الحيلة فأصبح صاحب لقب يُردد بين طلابه شكواه، وهواه أن يعتلي السلم فلا يرضى بالمقسوم.

ويبدو أن ما ذكرناه هنا وهناك هي محطات تستوقفنا جميعاً من أجل تجديد الرؤيا والبحث لنرتقي نحو الأفضل وليست للتأسي على ما فات وما يجري، إنها تداعيات من الذاكرة لصور مشرقة في مراحل البدايات نختمها بوثيقة أخرى من سيرة تلك المدرسة التي ذكرناها.

تقول الوثيقة، وهي بقلم معلم أرسلها خَجِلاً مع مراسل المدرسة صباح يوم 1941/11/24م...

مدير مدرسة الطفيلة المحترم

«سهوت عن دخول الدرس خمس دقائق لعدم سماعي الجرس سيدي»

توقيع المعلم

....

إبراهيم السعافين:

أفق الخيول وآفاق التلقي

د. إبراهيم خليل*

تخضع القصيدة في «أفق الخيول» لإبراهيم السعافين(1) لبناء فنّي متناسق يذكرنا بقصائد الشعراء الرواد من أمثال السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور وغيرهم، من شعراء الجيل الماضي. غير أنّ هذا البناء يجري تطويعه من الداخل لاستيعاب تجارب الشاعر الفلسطيني التي نعرفها في الشعر منذ ستينيات القرن الماضي. فاللافت للنظر توافر الإشارة للمكان: مدينة، وقرية، وبيّارة، وتوافر الإشارة لما يوحي بارتباط الشاعر بالأرض، فيتكرر ذكر البرتقال، والليمون، والأزهار، والزيتون، وما شابه ذلك وشاكله، من علامات تتحرّرُ من دلالاتها الوضعية لتصبح رموزًا للتعبير عن موقف سياسي. علاوة على التصريح، من حين لآخر، بهواجس الشاعر، أو المتكلم، في القصيدة، فيكثُر الحديث عن العودة، وعن الأحباب، الذين ينتظرون خلف الحدود عودة الغائبين، وعن الغربة التي تتوحد - ها هنا - لفظا ومعنىً، بالنفي، والحديث عن التشريد، واللجوء، وكذلك الحديث عن اليأس تارة، وعن الصمود، والإصرار، والنضال، تارة أخرى.

وبهذا يكونُ السعافين، وإن تأخر في إصدار ديوانه إلى العام 2005 واحدًا من شعراء الجيل الماضي، فهو أقربُ إلى ذلك التيار من أيّ تيار آخر برز في الزمن اللاحق، أيْ: الجيل الذي ظهر فيه عبد الرحيم عمر، وعز الدين المناصرة، ومعين بسيسو، ومريد البرغوثي، والشاعر الراحل محمد القيسي، وغيرهم من شعراء فلسطين البارزين.



ففي القصيدة الأولى «البرتقالة الحزينة» لا يُوحي العنوان بشيء قدر إيحائه بما ذُكر في مستهل هذا الحديث، وبدء هذه التوطئة. فقد وضعتنا تلك الإشارة «البرتقالة الحزينة» وجهًا لوجه أمام السؤال الذي ما فتئ السعافين، وغيرهُ، يطرحونه، ويكرّرون طرحه منذ كتب غسان كنفاني قصص «

* ناقد وأكاديمي أردني.

أرض البرتقال الحزين » 1960. وهو « إلى متى؟» وفي العبارة النثرية التي يمهّد بها للنصّ، مشيرًا إلى فلاح فلسطيني أخرجته الثعابينُ من بيّارته ذات يوم من العام المشئوم 1948 يذكرُ الحدودَ، ووقوفَ ذلك الفلاح مصغيًا لهمس البرتقالة الحزينة في البيارة التي سلبها منه المعتدون:

وقفت أسائل الأطيار عن أشجار بستاني

لتنزف من جراح(2) القلب أطيافٌ

من الحسْرة

وأُلقي في حدود الوَهْم أحلامًا تعذّبني

وأدفنُ في رحاب الأرْض

في أعماقها

نظرةْ(3)

فما يتمناهُ هذا الفلاح المشرَّدُ لا يعدو إلقاءَ النظر على بستانه الذي اغتصبَ منه اغتصابًا ليخلّفَ ذلك الاغتصاب في قلبه جراحًا دائمة النزيف. وتتألف القصيدة من ثلاث وحدات نصية كبرى، تمثل كلٌّ واحدة منها موضوعًا متفرعًا من الموضوع الأكبر، الذي يحدده لنا العنوان. ففي الوحدة الأولى ثمة ما يشبه تحديد المكان، وتحديد الزمان. فالقصيدة بوْحٌ، أو مونولوج داخليّ، يهجس به المتكلم، فكأنه يخاطب جمهورًا مجهولا بطريقة غير مباشرة. ولا بدّ لهذا المخاطبِ من أنْ يعرف أين يجري هذا الخطاب. فهو على حدود فلسطين التي تمتزج فيها حدودُ الواقع بحدودِ الوهم. وفي الثانية تتحول تلك الحدود إلى فيض من الذكريات، والأحلام، التي تعيد إلى المتكلم خواطرهُ، وتوقظ في النفس الرؤى، والنجوى، وتستعيد مشهد البرتقال الدامي، والمدن التي تصطبغ تارة بالسواد، وطورًا بالدم الأحمر القاني؛ دم الشهداء في القدس، ويافا، والرملة. أما الزمن، فيوحي به الاستهلال، إذ اتضحت أبعادُهُ، وتجلت في تلكَ الوحدة، لأنّ التعبير عن سَوْرَةِ الحنين، وأصداء الكلمات في فضاءِ الروح، يتطلب مثل هذه التساؤلات:

« متى نحظى بعوْدَتكم

لتقطفنا اليد المَعْروقة السمْراء

وتزهرَ في أراضينا

أغاني العودة الخضراء

ونسكبَ من رحيق القلب

أنفاسَ الهوى الحيران

ونشرَحَ صدْر أحبابٍ

تناهوا في الزمان الجهْم

خلف الليل والشطآن

ونشعل في جدار الغربة الرعناءْ

نارَ اليأس والأحْزان. »(4)

فالبُرْتقالاتُ هي التي تمد الأذرع، وتلهج بالأسئلة: «متى نحظى ؟» وهي التي تتمنى أنْ تُقطَفَ بالأيدي المعروقة، التي عرفتها منذ الأزل، وزرعتها في التربة البكر، وتعهَّدتْها بما يتعهد الفلاح الغرس، فسقاها من أدمعه حتى ارتوت، وانتعشت، فهزّ أعطافها الندى، ورقّصها الحبورُ، والمَرَح. وراحت تملأ الفضاء زهورًا وعبَقًا على وقع الأغاني الخُضْر. لقد جاء الشاعر هنا ببعض المجازات التي تحيل التعبير ضرْبًا من النسج، وجنسًا من التصوير، مثلما يؤكد الجاحظ (255هـ) في تحديده للبيان. فاليدُ سمراءُ معروقة كناية عن النّسَب، وعن الجهد والعرق، والخبرة بالفلاحة. والأغاني كناية عن الفرح، والديمومة، وهي خضْرٌ لأنّ الخضرة تنمُّ عن الحيوية، والعطاء، والتجدّد. وهي انسكابُ الرحيق من القلب الذي هو زهرةٌ، وعبَقٌ لأنفاس الهوى العَطِرَة. أمّا الزمن فيرتبط باللجوء، والتشرّد، فصورته، بسبب ذلك، كالوَجْه

المُتجهّم، العابس، المقطب الجبين، الذي لا يعرف الابتسامة، ولا الإشراق. والغربَة جدارٌ أرْعن قمينٌ أن تشتعل فيه الحرائق، وتضطرم، حتى تأتي على كلّ شيء فيه، ولا تبقى حتى على الحدّ الأدنى.

وهكذا، تبدو القصيدة في بنيتها الداخلية، كالكائن الحيّ الذي ينمو، وتتدرَّجُ به الصورُ، والمجازاتُ، ليبلغ ما يبلغه الكائن الحيُّ من اكتمالٍ، ونضْج. ففي الوحدة الثالثة تعكّرُ هذه المناجاة ذات المزيج الرائق من المشاعر والإحساسات، عواصفُ الحقد، وزوابع البغض الأسْود، وهي تهبُّ من وراء الحدود:

ويزأرُ في غلاف الصمْتِ

إعصارٌ من الحقْدِ

يمزق نسمة الأحباب في البيّارة الظمأى

فتهربُ من دمي النجوى(5)

هكذا يعْدلُ الشاعر- إذًا- بمسار النص، فبعد أنْ كان متجهًا نحو الداخل الذي يمتلئ بالخواطر، والذكريات، التي تتجلى في تلك المناجاة، إذا به يتجه ثانية نحو فضاء السؤال الذي جرى التلفّظ به في البدء، وهو « إلى متى؟ » فالعبارة: «إعصارٌ من الحقد »، تشير إلى ذلك الصراع القائم منذ العام 1948 وإلى العداء الذي يُعَكّر مزاج هذا المُتكلّم، ودنياه، ويحيلُ نجواهُ إلى عذاب. وأما نسائم الحبّ، والبيّارة، والأسرار التي تومضُ في عيون البرتقالات، فذلك كلّه يذهب ليهْمي عوضًا عنه مطرٌ ليس كمطر السيّاب في أنشودته المشهورة، وإنما هو حزن عميقٌ كالمطر:

وتهدأ في عيون البرتقالِ

كوامنُ الأسرار

ويهمي الحزنُ كالأمْطار(6)

* * *

ولو أنَّ أحدًا حاول أنْ يوازن قصيدة « البرتقالة الحزينة» بقصيدة «خلف بوّابة الدموع » (7) لألفى الشكل البنائي نفسَهُ يتكرَّرُ في القصيدتين. فالأولى من ثلاثة مقاطع، كلّ واحد منها يمثل وحدة نصية تندرج في البنية الكبرى للنصّ. والثانية تخضعُ لترتيب مماثل دون أدنى اختلاف. ويجري تحديد فضاء النص في « خلف بوابة الدموع » بذكر الليل، والزيتون، والحراس، بما توحي به الكلمات الثلاث من مشهد يتكرَّرُ في القصيدة الأولى. ثم تزداد الصورة تفصيلا بذكر القرية، والحقل، وأخيرًا الوطن، بما يوحي به من أسئلة يتوالد بعضها من بعْض عن الزيتون المرتجف، والباحة، والأوْراق المتطايرَة، والحكايات الدامعَة، والرياح الهوج التي تزأرُ:

ومساربُ الأحزان تجأر في المدى

والليل والأسلاك

تغرقُ في السكون

مَنْ يا ترى

يقضي الحياةَ بلا وَطنْ (8)

والسؤال الأخيرُ عَتبَة يجْتازُها النصّ تمهيدًا لتوالي أسئلةٍ أخْرى أكثرَ إلحاحًا:

والروح تغرَقُ في السكونْ

وإلى متى يَثْوي السكون؟ (9)

على أنّ الفارقَ بيْن هذه القصيدة، والتي سبقتْ، أنّ نمو القصيدة جرى في اتجاه مختلف، فإذا كان في الأولى قد انتهى بما يتوقّعه القارئ، الذي لا بُدّ أن يتخيل ما يحسّ به الفلاح من إحباط ، وهو يراقبُ، من بعيد، بيارته التي أخذها منه العدوّ؛ فيتوقعُ، بسبب ذلك، تلك النهاية التعسَة للنص، فإنَّ الشاعر – ها هنا- أحبّ أن يخالف توقعات القارئ. فعلى الرغم من أنَّ عنوان القصيدة يوحي بالدموع، وبالحزن، وبالوقوع ضحية

الإحباط ، إلا أنّ المتكلم تحامَل على نفسه، وأبدى من الجلَد، والشجاعَة، والصمود، ما هو كاف للنهوض من الكبْوة، كطائر الفينيق، الذي ينهض بعد الاحتراق حيًّا من رَمَاده، رافضًا الأثر الجليَّ لسلسلة التساؤلات، مؤكدًا أنّ نيرانه لنْ تنطفئ، برغم زئير العواصف، وهدير الزوابع. فالنارُ الكامنة تحت الرماد سرعان ما تلتهب، وتحرق الجدار، والحدود الشائكة، تاركة لجدائل الزيتون أنْ تغنّي لفجر التحرير في فرَحٍ، واغْتباطٍ:

فالنار في عمّق الرماد تهزّ

أرْكانَ الجدارْ

وجدائل الزيتون سارحَةٌ

تغنّي للنهارْ(10)

فغناءُ الفلاح للنهار – ها هنا- مختلفٌ عن التقبّل الصامتِ الذي انتهتْ به قصيدة « البرتقالة الحزينة » لما يُعَدّ مَوْسمَ حُزْن كالمطر، أوْ مَطرًا كالحزن. وبهذا يحقّق السعافين ما لَمْ يحقّقْه كثيرٌ من الشعراء الذين ينتسبون للجيل الحاضِر، فهم يطيلون القصائد، ويسهبون، ويكثرونَ من تراكم الصوَر بعضِها على بعْض، دون أنْ يتجلى فيها ما ينبئُ عن نموّ مُطّردٍ يقود إلى غاية، ويتمخَّضُ عن ذروة في النهاية. وفي غياب ذلك النمو العضوي تستوي لدى القارئ قراءة القصيدة كاملة، وقراءة بعضها، أو التوقف في المنتصَف، فليس ثمة فكرة، أو رؤيا تنتهي بها تلك الذروة(10).

* * *

من منظورِ تداوليّ

من الملاحظ، الذي لا يحتاج إلى طول تأمل، ولا لمزيدٍ من التدبّر، توافرُ الإشارات التي تقتحم النسيج اللغوي لقصائد السعافين، مما يمكن عزوُهُ لما هو سائد ومتداول في اللسان بمستواه الشائع. فعلى سبيل التمثيل وليس الحصر، تتكدس مثل هذه الإشارات في قصيدته « أطلع فيكم » (11) فعبارة «انفضَّ السامر » وعبارة« خيل الله » وكلمة « السمّار » وعبارة «الطير المذبوح » و « أعفّر وجهي بالتراب » وكلمة « الغُرْبان » و «المزْمار » و « الحجارة التي من سجيل» و « الطير الأبابيل » والقمح والملح والماء والخابية والجيران والزيتون والرمان والتين ... عباراتٌ، وكلماتٌ، يجري تداولها بكثرة في الحديث اليومي. وبها يقيم الشاعر جسرا يختصر المسافة بينه وبين القارئ، لا سيما ذلك القارئ الذي لا يعتاد قراءة الشعر الحديث، فتنشأ بينهما صلة قربى تمكن القريب من محاورة النصوص.. وفهم دلالاتها بصفة عامة من خلال الخاص الذي توحي به هاتيك العبارات، والكلمات. فالقارئ سواء أكان مثقفا أم لم يكن يستحضر في ذهنه دلالات الحجارة، والأبابيل، ودلالات السامر والمزمار، وتعفير الوجه بالتراب، وهو باستحضاره لتلك الدلالات يُسْهم مع الشاعر في إنتاج المعنى، لا سيما إذا كان المدلول لا يتطابق مع الدلالة الحرفية المباشرة للعبارة، أو الدلالة المعجمية للتركيب، فقوله في القصيدة:

نعرفُ أنا الماءُ وأنا القمحُ وأنا الملحُ

وأنا خابية الجيران

نعرف أنا في القمة، وأنا في السفح

وفي الوادي،

بين الزيتونة والرمان

ولنا في كل أراضينا

من كلّ فواكهنا زوجان .(12)

فالقمحُ، والماء، والخابية، والسفح، والقمة، والوادي، والزيتون، والرمان، كلمات، وإن كانت لها دلالات متفق عليها لدى علماء اللغة، وفقهاءِ اللسان، إلا أن الناس يستعملونها في مثل هذا السياق للدلالة على معان أُخر. وهكذا، يظلّ

المعنى التداولي هو المعيار الشعري الذي يستند إليه النصّ، وليس المعنى اللغوي. ونجد مثل هذا فيما يذكره الشاعر من أسماء القرى، والمدن، وما تلقيه تلك الأسماء من إيحاءات، وظلال، تفوق ما يتلقاه القارئ من ذكر (أم النعاج) مثلاً، أو ذكر (المُفرّض) أو ذكر (السياج) ويأتي ذكرهُ القدس في «تظلين سيدة العاشقين » (13) شاهدًا على تواصل هذا النسق التداولي في استعماله للغة. فذكرُهُ العرائش، والقباب المحلاة بخيوط الذهب، والزيتون، وباب العامود (14)، والحارات، على وقع الصدى الذي يرجّعُ فيه الصوت ترانيم المنشدين في مكة، ومصر المحروسة، أيام صلاح الدين، يؤكّد هذا الطابع لأسلوبه الشعري:

جاء صلاح

يقود خطاهُ المساكينُ عبر

صحارى العذاب.

يغنون للفجر. للخبز. للقمر

المقدسيّ. لأجيال أمتنا الفقراء(15)

أما ذكره كنعان والمقاليع فإشارات تتضمّن إحالات على واقع يومي يعمق تفاعل القارئ بالصورة، ويمد القول الشعري بما يكثف إحالاته على تفاصيل الحياة، ويجعله، من حيث قوة دلالته على الشيء، كأنه الشيء نفسه:

يا غزة

هذا كنعانُ

وهذا مقلاع فلسطين

أنت الوعدُ

فكوني زادًا للمقلاع (16)

ويأتي اقتراب السعافين بلغته الشعرية من لغة الزجل، والأغاني الشعبية، برهانًا على توخيه الالتصاق بوعي القارئ، وتمتين الأواصر بينه وبين المتلقي، الذي يهتز طربًا كلما عثر في النص على ما يذكره بأجزاء مغناة من كلامه اليومي، بدلالاتٍ هي الدلالاتُ نفسُها التي يُعبّر عنها المغني:

تحيون في شفتي

تمشون في قلبي

قلبي عليكم نار

أنتم بخاصرتي

جرْحٌ

ياهل الدار(17)

وفي واحدة أخرى من قصائده يشبّه السعافين الأم بجذع السنديان. وهذا تمثيل بلاغيّ، قد يمر به القارئ العادي مرورًا سريعًا عابرًا. غير أن القارئ الذي يتوجه نحوه الشاعر بشعره (القارئ الضمني) – وهو بلا ريب عاش، أو يعيش في فلسطين- يعرف ما الذي يعنيه ذكر السنديان لدى الفلسطينيين. وهذا القارئ سيتأوّلُ هذه الإشارة على النحو الذي أضحت فيه ذات دلالة خاصة، يكثر تداولها في الشعر الفلسطيني عامة، وشعر درويش على وجه الخصوص:

فلماذا يا أبي

نأكلُ غصْن السنديانِ

ونغنّي خلسة لحنا شجيًا

يا أبي نحْنُ بخيْرٍ وأمانِ

بين أحضان الصليب الأحْمَر (18)

وتندرجُ في هذا السياق قصيدته « أغنيات للأطفال

والحجارة »(19) التي يُكرِّرُ فيها تكرارًا لافتاً كلمات مثل: أطفال، حجارة، رجولة، المجد للأطفال، في أداء يترجم الإحساس المفعم بالزهو وهو يتابع أخبار المنتفضين من الجيل الناشئ الذي ولد ونما تحت حراب المحتلين، وفي ظلّ عسف الغزاة، ومع ذلك كان أول الخارجين على قوانين الاحتلاليّين، وأول من شقّ عصا الطاعة فيما كان الآخرون يتلهون بمعسول الوعود الكاذبة:

قولي لنا

نحن الذين تمرّغوا

في الوَهْم، في حَبْكِ الأكاذيب السعيدة

ومضوا بعيدًا في القفار

يلملمون الليل والعار الجميل

وينشدون ملاحم الفخر العتيدة

قولي لنا

ماذا جنينا

والهوى العذريّ فرَّ من الفؤاد

من اليديْن

إلى رصيف الذلّ والجزر البعيدة(20)

فهذه صورة تفصح عما تعنيه عبارته المتكررة « المجد للأطفال » فبعد أن انتفض هؤلاء المردة، تبدّى الجيل السابق في عيون أفراده جيلاً انتهت به الوعود إلى ضياع، وتيه في جزر بعيدة. والقارئ الذي اعتاد أن يتابع ما أنجزه ثوار الحجارة قياسا بالوعود المتراكمة منذ العام المشئوم- عام النكبة - ينفذ بوعيه إلى أعماق الصورة، فيسهم بدوره في امتلاك المعنى الذي يخالف، من حيث الظاهرُ، المعنى النسقي المضمر فيما بين الكلمات، ووراء القشرة. ومثل هذا النهج في استخدام لغة القصيدة يتكرر في قصيدة له أخرى عن القدس، وهي «صلوات للقدس » فابتداءً يوحي العنوان بتلك العلاقة المباشرة التي يقيمها الشاعر مع المتلقي، على أساس أن المتلقي يتفهم من الكلمة « صلوات » مجموعة من الدلالات والإيحاءات الخاصة بموضوع القدس، وبما لها من مكانة في النفوس. تلي ذلك إشارات يزدحم بها النص مثل: الخشوع، والدموع، والمغارة، ودرب الآلام، تضاف إلى ذلك إشارات أخرى على سبيل المثال: القبلة « يا قبلة القلوب »والنبوَّة « يا مدينة النبوة » والتاريخ «القديم « يا بوابة التاريخ »و الزيتون الذي يشير لموقع في المدينة، وهو « جبل الزيتون » المطلُّ على المسجد الأقصى، وفيه مقامان مشهوران مقدسان: أولهما: مقام السيدة مريم العذراء، والثاني مقام العابدة رابعة العدويّة. والحنّون، وهو من الأزهار البرية التي تتوافر بكثرة في ربيع القدس، ويخطف الأنظار بلونه الأحمر القاني. كل ذلك يذكره، ولا يفوته أن يذكر الحارات، والمعابد من مساجدَ، وقبابٍ، وكنائس، فهذا كله، أو بعضه، مما يساعد المتلقي على استحضار الصورة في الذهن على وفق السياق الزمني، والمكاني، الذي تستند إليه القصيدة. وبذلك يتوضَّعُ القارئ بوعيه، وذوقه الشعري، داخل النص، ملتبسًا بوعي الشاعر نفسه، فتجري عملية القراءة في إطار من التفاعل التواصلي، الذي يؤكد أن للشعر جوهرًا، وأن هذا الجوهر هو تحقيق التواصل المؤثر، والتعاطفِ المتبادلِ، بيْن المبدع والمتلقي.

على سبيل التناص

وثمة شيء آخر يعزّز حضور القارئ المثالي في النص، وهو وفرة الإشارات الثقافية التي تتخلل بعض القصائد، لتحيل القارئ إلى نصوص أخرى، قد تكون من التراث الشعبي: كالمواويل، والأغاني، والحكايات، مثلما مر بنا قبلا. وقد تكون من التراث الثقافي القديم غير الشعبي، مثلما هي الحال في قصيدة أشار في عنوانها لمالك بن الريب (21) ومن المؤكّد أنّ

القارئ العادي لا يعرف من هو مالك هذا. ولا يعرف ما يمثله هو، ولا ما يمثله شعرهُ الذي أنشده في لحظات النزع الأخير ساعة احتضاره في خراسان.

فهو عند القارئ الضمني ذو مدلول رامِز يصْحبُه فيضٌ من الدلالات، والإيحاءات، التي تذكر بقصيدته التي تحدث فيها عن ماضيه في القتال، والغزو، وعن والديه، وهما يودعانه ساعة ذهابه للقتال، وعن زوجه وبناته، وهنَّ يبكينه فور وصول الناعي، ومصيرهنّ البائس بعد رحيله، ودفنه في مكان بعيد جدًا عن الغضا الذي تمنّى أن يسوق في أحد أرجائه قطيعًا من الإبل النواجي:

ألا ليت شعري هل أبيتنَّ ليلة

بجَنْبِ الغضا أزْجي القلاصَ النواجيا(22)

على أن السعافين في قصيدته هذه لا يذكر من ابن الريب وحضوره الثقافي، إلا القليلَ جدًا. فقد ذكر اسم « سهيل » وهو نجم قرَّتْ به عين ابن الريب حين لاح له، وبدا. وذكر ثلوج خراسان(23) ونثر في القصيدة بيتًا من أبيات الشاعر، وهو البيت الذي يؤكد فيه بيع الضلالة بالهدى، والانخراط في جند سعيد بن عفان. غير أنّ القصيدة لا تكتفي بالإجابة عن سؤال الاقتباس، أو ما يطيب لكثيرين تسميته تناصًا، فهو بهذه الإشارة يتوجه لمخاطبة مالك بن الريب خطابه لشاهدٍ حيّ يستمع له، ويحاوره:

يا مالكُ

إنا اليوم يتامى

يلسعنا برد الوحدة

والخوف من الآتي

منّ لحمام السرو، ومن

لعصافير الزيتون (24)

يعيد السعافين بهذه الإشارة كتابة مالك بن الريب، موظفًا المضمون الذي يرتبط بشعره توظيفًا يناقض تمامًا المحتوى الذي يتذكره القارئ العارف بالقصيدة المذكورة. ودليل ذلك أنّ قصيدة السعافين تنتهي بما يتمناه المتكلم الذي ضجر من الانتظار، والتسويف، والاستكانة، واللامبالاة، ومن اليأس بعد أن بيعت خيول الفرسان، وتلاشت السيوف القواطع، والرماح العَوالي، وباتت فكرة الحرب فكرةً ناضبة في الذاكرة، والذي يتمناهُ هو أن يجيب ابن الريب نداء هذا المتكلم الذي يصل حدّ الاستنجاد، وطلب النصرة، فيصرخ موقظاً الغارقين في سبات السلام الدافئ:

اصرُخ يا صعلوك الفجر

اصرُخ

فلعلّ وراءَ القحْط

ربيع(25)

ونجدُ مثل ما نجد في هذه القصيدة إشارات لخيل المغول في قصيدة أخرى(26) وإلى سندباد ورحلاته الظافرة(27) وإلى الغريب على الخليج الذي يستعيد في الذهن قصيدة السياب المشهورة(28) فإلى شذَرات يقتبسها من الذكْر الحكيم (29) متجاوزًا ذلك لاستخدام كلمات مثقلة بالذاكرة التاريخية، والثقافية، وهذا شيء لافت للنظر في قصيدة «وجه الحبيبة» (30) ففيها كلماتٌ من مثل: الكهف المرصود، والتنين، والعرش، ورؤيا الفارس(31) فهو يستعمل هذه الكلمات مؤكدًا - كغيره من الشعراء - مبدأ من مبادئ الشعرية، وهو أننا نعبّر بالشعر عن ذواتنا - في الغالب - بلغة صاغها الآخرون. فإلى جانب كتابة الشاعر النص، نجد النصّ يكتب نفسه مثلما يؤكد بارط Barthes إذ الإبداع الخالصُ، النقيّ، الذي لا أثرَ فيه للأسلاف، ولا للآخرين، يتعذر وجودُه، إلا في حالات نادرة جدًا.

الهوامش:

1- إبراهيم السعافين: أفق الخيول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005وانظر ما كتبته عن الديوان فاطمة البُرَيْكي في: أفكار، وزارة الثقافة، ع 271 ص108 وانظر ما كتبته خالدة شنار في العدد نفسه ص 120 عن المكان في الديوان.

2- في الأصل لتنزف من جريح القلب، وقد ظننا في الأمر خطأ من الطابع.

3- أفق الخيول، ص 5

4- المصدر السابق ص 6

5- المصدر السابق ص 7

6- الهامش السابق نفسه.

7- أفق الخيول، ص 9. وتعبيرُهُ هذا « يقضي الحياة بلا وطن » عاميٌّ، لأن الكلمة «يقضي » معناها يُتوفّى، ومنه في التنزيل قوله تعالى: « منهم من قضى نَحْبه » أي: قتل. وهو يومئ للعَكْس: استمرار الحياة بعيدًا عن الوطن.

8- أفق الخيول، ص 10

9- المَصْدر السابق ص 11

10- للمزيد عن مفهوم البنية الذروِيّة للنص الشعري، راجع: إبراهيم خليل، الصوت المنفرد، دار أمواج للطباعة والنشر، عمان، ط1، 2011 ص27 و 173

11- أفق الخيول، ص 48

12- المصدر السابق ص 52

13- المصدر السابق ص 56

14- كذا في الأصْل، والصحيح باب العامود، وهو اسمُ المكان، وبه يُعْرف، والتصحيح من الشاعر فيه الكثير من العنَت؛ إذ لا يعقل أن يسمّى المكان بغير اسمه حرصًا على التصحيح المعجمي.

15- أفق الخيول، ص 59

16- المصدر السابق ص 65

17- المصدر السابق ص 66

18- محمود درويش: الأعمال الشعرية، دار الهُدى، كفر قرع- فلسطين، ط1، 2003 ص 97

19- أفق الخيول، ص 115

20- المصدر السابق ص 116

21- المصدر السابق ص 72

22- ابن الريب شاعر إسلامي، بدأ حياته صعلوكًا، ثم تاب توبة نصوحًا، وانتسب لجند سعيد بن عثمان بن عفان، فأنفذه للغزو في خراسان، وفيها لقيَ الشهادة، ونظم قصيدة مشهورة في رثاء نفسه، أولها البيت المذكور، ورواها القرشيُّ في «جمْهَرة أشعار العرب »، وهي المُجَمْهَرة ذات الرقم 35 انظر= جمهرة أشعار العرب لأبي زيد ابن أبي الخطاب القرشي، تحقيق محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط2، 1986 جـ 2ص 759. والقلاص في البيت جمعٌ مفرده قلوصٌ، وهي الناقة الفتية، وتجمعُ على: «قُلُصٌ «و « قلائِص» انظر= الفيومي: المصباح المنير، مادة قلَصَ.

23- أفق الخيول ص 73

24- المصدر السابق ص 73

25- المصدر السابق ص 75

26- المصدر السابق ص 86

27- المصدر السابق ص 94

28- المصدر السابق ص 96

29- المصدر السابق ص 102

30- المصدر السابق ص 109

31- المصدر السابق ص110-111

تراجيديا الشاعر والشعر السردي

«شيركو بيكه س ومحمود درويش»

يوسف يوسف



بصرف النظر عن سنة كتابة قصيدة (ملحمة مامه ياره) (1) للشاعر الكردي شيركو بيكه س، وسنة كتابة قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) (2) للشاعر الفلسطيني محمود درويش، وأيهما سبق الآخر في نشر قصيدته، فإن مركز الثقل الدلالي في هذين النصين الشعريين اللذين تمت صياغتهما على وفق مبدأ التداخل بين فنون الإبداع الكتابية، واستفادتها من بعضها، إنما يتجه نحو شخصيتين واقعيتين بدلالة ما يفضي إليه العنوانان- العتبتان اللتان لا بدَّ من المرور عبرهما إلى المعنى.

إن هاتين الشخصيتين: مامه ياره، وسرحان، لم تأتيا إلى ورق الكتابة على وفق ما نعرفه من طبع الشاعر في التخيل، وإنما هما بسبب المنزلة التي وصل إليها كل واحد منهما في حياته: الأول في واقعه الكردي، والثاني في واقعه الفلسطيني، فقد استدعيا إليهما شاعرين يعدّان من بين الأفضل الذين في مقدورهم التعبير عن عذابات شعبيهما كل واحد منهما بطريقته، مع ما يعنيه هذا من القدرة كذلك على ربط هذه العذابات بعضها بالبعض الآخر، ودفعها من ثم لتتجاوز حدود المحلية الضيقة إلى فضاء الإنسانية الأوسع، وهي السمة المشتركة بين النصين. وليس هذا الذي نقوله محض افتراء على الواقع، أو مجرد اختلاق تجود به مخيلة في مقدورها التهويل والتضخيم، فمحمود درويش مثلاً عندما كتب قصيدته الشهيرة (الهندي الأحمر) التي هي الأخرى من الشعر السردي، سرعان ما تلقّى تعقيباً من السيد (مايك هولي إيغل)، أحد آخر الهنود الحمر الناجين من مذابح البروتستانت الشنيعة في التاريخ، والتي راح ضحيتها من بني قومه في حدود المائة وعشرين مليوناً على امتداد سنوات الإبادة التي هي عمر ما صارت تعرف باسم الولايات المتحدة الأمريكية: مرحباً يا صديقي منير.

ناقد أردني.

(يقصد منير العكش صاحب مجلة جسور التي تصدر في ولاية ميريلاند الأمريكية باللغتين العربية والإنجليزية، والتي نشر فيها كل من التعقيب والقصيدة). لقد قرأت قصيدة الشاعر الفلسطيني محمود درويش (الهندي الأحمر)، فأرجوك أن تقول له بأن لا يصدق الرسالة المنحولة على لسان زعيمنا سياتل الذي رفض بيع أراضينا للمهاجرين البيض على الرغم من كونها الدافع وراء كتابة القصيدة، وعند ذلك فإنه سوف يكون شاعر الهنود المفضل، بل ولربما يكون شاعرهم الأهم.

إن مثال درويش هذا الذي نقدمه مع الهندي الأحمر، هو نفسه ما يمكن أن يكون عليه مثال شيركو بيكه س مع أي فلسطيني سرقت أرضه منه كمثل ما سرقت أراضي الهنود الحمر وأراضي الكرد، ففي وسعه القول: مرحبا شيركو بيكه س. لقد اختصرت في ملحمة (مامه ياره) التي هي كردية الوجع والعذاب، ملاحم الهنود الحمر جميعهم، سواء أولئك الذين عاشوا منهم في أمريكا قارة المجاهل والإبادات المريرة المرعبة، أو أولئك الذين نحن منهم كذلك في فلسطين وكردستان، فتحية إليك واحداً من أهم شعرائنا الذين واكبوا حياتنا المليئة بالحفر والحفريات كليهما معاً: الأولى التي تعترض طرقنا النيسمية المملوءة بالغيلان والسعالي، والأخرى التي يتركها الجلادون والمحققون في أجسادنا التي يودون اقتلاع أرواحنا منها.

وثمة هنا مما يجب التأكيد عليه قبل البدء بهذه الدراسة، اثنان من المصطلحات الهامة مما يجب التفريق بينهما. فأما المصطلح الأول الذي تدور الدراسات فيه عادة في داخل الأدب القومي الواحد، بين منتجين أو أكثر، فإنه مصطلح الموازنة، كمثل ما يمكن أن تكون الموازنة بين شيركو بيكه س ولطيف هلمت الشاعر الكردي الآخر، أو بين محمود درويش وبدر شاكر السياب الشاعر العربي الآخر. وأما المصطلح الثاني الذي تدور الدراسات فيه بين منتجين أو أكثر من قوميتين ولغتين مختلفتين، فإنه المقارنة ، كأن نقوم بالمقارنة بين شيركو ودرويش اللذين لكل واحد منهما لغته التي يكتب بها وقوميته، أي هويته المختلفة عن هوية الآخر وكما سيجري في هذه الدراسة. وتأسيساً على هذا الفهم يأتي القول بأن هذه الدراسة من الأدب المقارن، الذي من مجالاته كما نعرف: الأسلوبية المقارنة، البلاغة المقارنة، وأبنية المخيال وسوى هذا مما يتناوله النقاد عادة في دراساتهم، دون أن يغيب عن أذهاننا أنه في المتاح من الأحكام القول بإمكانية إخراج دراسات بعينها من دائرة الأدب المقارن، كمثل ما فعل محمد غنيمي هلال من إخراج المقارنة بين المعري وملتون الشاعر الإنجليزي مثلا من دائرة الأدب المقارن، رغم ما يجمع بينهما من فقدان البصر وتأثيره في شعرهما، ورغم ما عندهما من آراء دينية متطرفة، والقول بأن تشابه آرائهما، وظروفهما أو مكانتهما الاجتماعية ليست لها قيمة تاريخية، على اعتبار أنه ليست بينهما صلة توالد وتفاعل تأثير وأثر(3).

وبمعنى آخر، فإنه ما دامت هذه الدراسة تحقق شرط الانتماء للنوع المقارن من الأدب: اختلاف اللغة أو اختلاف القومية، أحدهما أو كليهما معاً، فإنها أصبحت كذلك، واحدة من الدراسات المقارنة. ومن أجل أن تكون لها جدوى، فإنها سوف تتوخى تحقيق ما يضع كاتبها في خانة المثقف النقدي الذي غايته تجاوز كل أشكال الأسيجة الدوغمائية والأيديولوجية التي تحول النصّ – أي نصّ، إلى مجرد أيقونة تأخذ قداستها بدون وجود سبب حقيقي. وهي أيضاً وفي محاولتها لتحقيق ما سبق، سوف تسعى إلى مقارنة بعيدة عن الانفعال العاطفي بين شاعرين، للكشف عما بينهما من أوجه الشبه والاختلاف، بعد أن تكون قد وضعت في حسابها أنها أمام قامتين عاليتين، ليس من شأن إحداهما أن تأخذ النصيحة من القامة الأخرى، ذلك أن المفاضلة سوف تضيّع الكثير على الاثنين في الوقت نفسه، مثلما قد تُفقد هذين النصين الكثير من مقوماتهما الجمالية. إن هذا وذاك، ليس

بذي قيمة أمام قضيتين فيهما من التراجيديا والأحزان، ما يجعلنا ننأى بأنفسنا عن كل ما يمكن أن يضرّ بهما، وبالشعبين اللذين جاء كل من درويش وشيركو لتجسيد ما عندهما من التراجيديات الواقعية في قصيدة سردية ودرامية قوامها الحفر في الأعماق، والإجابة على أسئلة وجودية ذات طابع جوهري وليست ثانوية، وهذه ميزة الشاعر الهارب من مجرد الكلام العابر إلى الكلام الآخر الذي يستطيع أن يؤسس له قواعد في الوجدان، كمثل الذي نراه في هذين النصين، وهما يبحثان عن نسق دلالي يكاد يتشابه في مادة المأساة ، وبما يذكرنا بقول لـ(إزرا باوند) مفاده: على معشر الشعراء المحدثين الاعتقاد بأن لديهم القدرة على أن يأتي كل منهم بهلين خاصة به، ذلك لأن بهلين الأسطورة ليست هي الوحيدة التي لا يتكرر وجودها(4). إن ما يذهب إليه باوند، إنما يعني قطعاً بأن هلين ليست حكراً على طروادة، وأن في مقدور أي شاعر أن يأتي بهلين أخرى، وبملحمة ثانية، تتلاقى مع الملحمة الأم، أو قد تختلف عنها. وهذا هو مغزى التذكر، الذي يقودنا قطعا إلى القول بأن القصيدة السردية شأن شعري لا يتحدد بشاعر معين، ومثل هذا أيضاً، فإن التراجيديا ليست حكراً على شاعر ما، وأنها يمكن أن تنفجر تعبيريا هنا وهناك.

وإذا كان شأن الشاعر محمود درويش كما يقول محمد شاهين كمثل شأن كبار الشعراء المحدثين أمثال إليوت وباوند وأودن ولاركن، حيث أن وظيفة الخطابة عند أولئك الشعراء تُصبح إثارة بعيدةً عن التكرار وعن التجريد، وعن الاستطراد والتفاصيل التي تمزق أوصال الموضوع وتحل محلها مسرحة الحدث(5)، فإن شأن شيركو بيكه س هو الآخر كمثل شأن هؤلاء فيما ذهب إليه شاهين من شأن درويش مقارنة بهم، وهو أيضاً كمثل شأن شعراء عرب كبار من أمثال السياب والبياتي وأدونيس وقباني وغيرهم، وحيث وظيفة الخطاب الشعري عنده وعندهم تنأى عن المألوف من الأقوال والأفكار، وتبحث عن الجديد الذي يحقق هدفه في التميز، ليس على مستوى الشعر الكردي وحده، وإنما على مستويات شعرية أخرى مجاورة للكرد وبعيدة عنهم، إنّ في رومانسياته الجميلة، أو في ملاحمه وقصائده الدرامية الطويلة كمثل ما نرى في (أنشودتان جبليتان) و(الصليب والثعبان والشاعر)، اللتين تكشفان عن طول باع، وعلو قامة سوف نبخسها حقها إذا ما رأيناها أقل من غيرها من القامات علواً وارتفاعاً، في منجزها الشعري الذي يُعتبر إحدى خزائن الكرد النفيسة، الجاذبة للأنظار والهوى والانحياز حتى، وهذه واحدة من غايات الشاعر الثوري، الذي جعل وطنه مرتعه الذي فيه يحيا، وكذلك كفنه الذي به يتدثر عند مماته.

ليست غاية هذه الدراسة أن تخلق شعراً، وإنما هي سوف تحاول أن تخلق تاريخاً وفلسفةً بشكل ما، بإظهار ما في حياة الكرد والفلسطينيين من المآسي والمرارات، التي من خلالها يكون فجر وتكون حياة. وهذا هو دور الناقد التاريخي الذي نتمناه لأنفسنا. إن اللغة الشعرية، وكذلك الصور الشعرية، وغيرها مما يرتبط بالخطاب الشعري، أمور ضرورية ليس في مقدور الناقد تجاوزها وعدم الالتفات إليها. لكن مما لا يقل أهمية عنها في اعتقادنا، البحث عن أفضل السبل التي تجعل الشاعر فاعلاً اجتماعياً، مثلما هي اللغة فاعل اجتماعي، في أفضل التعريفات التي قدمها علماؤها لها. وإذ ننأى بهذه الدراسة عن الهدف الذي يتمثل بخلق الشعر، فذلك لأنه ليس من شان الشاعر خصوصاً إذا ما كان في مثل المنزلة التي وصل إليها الشاعران شيركو ودرويش أن يتلقى التلميحات والنصائح من أي كان، مهما كانت منزلة هذا الساعي إلى النصح والإرشاد رفيعة، وهي المنزلة التي لا نزعمها لأنفسنا، ولا نعتقد بأن أيا كان في مقدوره أن يزعمها لنفسه، إذا ما ارتفعت عنده وتيرة الرغبة بالحرص على الحديث عن النص الشعري الذي يتناوله بضرورة فحصه من داخله وليس على وفق النظرة المطلة من الخارج، والآتي صاحبها بأحكام نقدية مؤيقنة ومقدسة كمثل ما يصار إلى تقديس أوثان الفكر

وسواها من الأوثان. وفي صريح العبارة فإنه وعلى الرغم من أنه قد يظهر عكس هذا الأمر، فإننا لا نسعى إلى ترجيح كفة أي من القصيدتين على كفة الأخرى، وإنما الهدف الكشف عن الكيفية التي يحرر بها كل من شيركو ودرويش الكلمات مما يسميها ميشيل فوكو المضامين الصامتة التي ترتهنها، وتطويع الكلام وتسييله من الداخل بحيث يمكن الواحد منهما من تمثيل دينامية الحياة(6).

العنوان – عتبة العبور إلى الداخل:

تحمل القصيدتان اسمي بطليهما: الكردي مامه ياره الذي يسقط في نهاية صراع مرير مع العثمانيين، الذين جاءوا لاحتلال أرضه كردستان، والفلسطيني سرحان الذي يُتهم بقتل الرئيس الأمريكي جون كندي. والشخصيتان وكما سبقت الإشارة واقعيتان، ولهما في الوجدان الجماعي لدى كل من الكرد والفلسطينيين حضور قوي، لربما كان من بين الأسباب التي دفعت كلا من شيركو بيكه س ومحمود درويش للبحث كل واحد منهما على حدة، عن معادله الفني، الذي سوف يحاول أن يستنفد من خلاله غايته في تقديم واحدة من التراجيديات المريرة، وإن كان ما نراه من هذه التراجيديا في (ملحمة مامه ياره) أشدّ قسوة وأكثر مدعاة للوقوف أمامها واستكناه دواخلها. وهي أشدّ سطوعا مما في (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) . ولأن العنوان في موقعه الابتدائي من النص أقرب ما يكون إلى العتبة التي يتم العبور من فوقها إلى داخل البيت أو سواه من الأبنية، فإن اختيار اسمي البطلين ووضعهما في العنوانين، لم يأت اعتباطاً، ولا هو مما يخلو من السبب الفلسفي – فلسفة العنوان. وهما في صورة ظهور الواحد منهما أمامنا على هذا النحو، كأنما من أجل أن يقترح الشاعران علينا من خلالهما مدخلا إلى القراءة التي يتوخيانها للوصول إلى فهم دقيق يمكننا تحقيقه، مع ما يضاف إلى هذا من الرغبة في جعلهما بؤرتين، كل واحدة منهما في النصّ الذي تظهر فيه ، تجتمع فيها وحولها مختلف المتون الشعرية، ومثل هذا مختلف خيوط الصراع الذي يحتدم بين كل واحدة منهما وعلى انفراد، وبين عدوين مفترضين، أحدهما العدو العثماني، والآخر العدو الصهيوني، وبحسب الطريقة التي يقررها الشاعران.

صحيح أن القصيدتين تتشابهان في تضمين اسمي البطلين في عنوانيهما، إلا أنه بالقدر الذي يوحي فيه عنوان قصيدة درويش بحالة من الاسترخاء التي يمر البطل بها بعد مهمة صعبة وقاسية، وذلك بدلالة المكان – الكافتيريا الذي يفصل في الغالب بين حالتين من حالات الإنسان إحداهما لا تخلو من المنغصات والمتاعب، والأخرى بعكس ذلك، تخلو من كل ما سبق، فإن مامه ياره (الذي هو العم ياره) عند شيركو، يعيش حياة أقل ما يمكن أن توصف به، بأنها مأساوية، وذات طابع ملحمي من طراز فريد بحسب ما يفضي إليه النسيج الشعري. ومن هنا ولكي ينجح شيركو في التعبير عن هذه الحالة المأساوية ، فقد تأسست عتبة النصّ عنده وبحسب هندسته اللغوية لها، بعد استخدامه مصطلح الملحمة، من حيث كون هذا المصطلح يشير إلى صيغة في التعبير الفني، الدلالات فيها إلى التراجيديا كثيرة ومتنوعة، وربطها بمامه ياره الذي سوف يتوحد صوته مع صوت شعبه، وكذلك مأساته التي ستكون شاملة.

سوف لن ننسى ونحن نشير إلى التشابه في قيام الشاعرين بتضمين العنوانين اسمي البطلين: مامه ياره وسرحان، أنهما وكل واحد منهما بطريقته، يحاولان من خلال هاتين الشخصيتين، الإجابة على سؤال الحياة والموت الذي يلاحقهما كشاعرين ينتميان إلى شعبين مناضلين عليهما مصارعة خصومهما. إنه واحد من الأسئلة المهيمنة في النصين وليس السؤال الوحيد. سؤال حياة وموت كل من مامه ياره وسرحان، اللذين لا يتم النظر إليهما شعريا في معزل عن الصراع الذي يخوضه الشعبان: الكردي والفلسطيني، وبالتالي فهو سؤال حياة وموت جميع الكرد والفلسطينيين على حدّ سواء. ومما

نلاحظه أن كلاً الشاعرين يحاولان معادلة القصيدة بقوة الخصم الذي يواجهه هذا البطل وذاك : مامه ياره وسرحان. وإذا كان درويش يعمل على معادلتها بقوة الغارة الجوية التي يقوم بها الطيران المعادي لسرحان، لتكون بالتالي قادرة على الصعق هي الأخرى، فإن شيركو يحاول معادلتها بقوة طائر العقاب الذي لا تغمض عيناه (الرمز الدال إلى القائد العسكري التركي الذي يدور الصراع بينه وبين مامه ياره). ومن هنا أيضا فإن تجهيز مسرح الأحداث، وبروز كل من نجيب باشا عند شيركو، والمحقق عند درويش، أصبح يحتم على الشاعرين وجوب تضمين العنوان هذين الاسمين: مامه ياره وسرحان.

بهذه الإشارات نرى أنفسنا أمام الصنعة في الشعر. وإذا كانت القصيدتان تؤكدان على الاستمرارية، وعلى عدم توقف الصراع حتى لوابتعد كل من سرحان ومامه ياره عن مسرح الأحداث، فإنهما إنما تؤكدان بأن كاتبيهما ليسا بصدد تأكيد وظيفة الشعر الذي يكتبانه في حياة شعبيهما فقط ، وإنما بصدد البحث عن نوعيته: القصيدة السردية الدرامية والملحمية في آن. ذلك أنه ليس من المهم أن يكتب الشاعر قصيدة، وإنما الأهم أن يسأل نفسه، وعلى غرار ما سأل كل من شيركو ودرويش نفسيهما: ماذا أكتب؟ إنه إذن الوعي في أفضل تجلياته، ما يدفعهما لاستخدام هذا النوع من الشعر السردي بكل ما فيه من القدرة على إبراز أقسى التراجيديات مرارة.

البنية وقنوات النصّ:

تبقى الحقيقة في مختلف صورها حاضرة في النصّين، بدلالة أن الشاعرين لا يقدمان الصورة بالأبيض وحده (المقصود تقديم الصورة الايجابية للبطل أو للشعب وحدها وصرف النظر عن كل ما هو سلبي في حياتهما)، وإنما بوجود الأسود إلى جانبه إن اقتضت الضرورة الأخلاقية ذلك، يقول شيركو:

من شرارة المؤامرة اندلع اللهيب، وكأنها سقطت بين العشب

المتيبس

في سهل في أواخر صيف

صارت تسري بسرعة

بين معسكر فرسان (بابان)

وأبناء عمومة أحمد باشا أنفسهم

ذبحوا ظبي العهد والوفا

سقط دم العهد قطرة قطرة

من بين شوارب ولحى المتقطرين خجلا

انطفأت مشاعل كرّ الفرسان (يقصد خيانة أحمد باشا وسواه، وتخليهم عن ماما ياره وتركه

بمفرده في ساحة القتال مع العثمانيين).

ويقول درويش في الصفحة السوداء:

وما القدس والمدن الضائعة

سوى ناقة تمتطيها البداوة

إلى السلطة الجائعة

وما القدس والمدن الضائعة

سوى منبر للخطابة

ومستودع للكآبة (يقصد خيانة العرب لسرحان وتخليهم عنه)

ومما ينبغي لفت الانتباه إليه، أنه ما دامت الحقيقة هي غاية الاثنين، فإن البنية وقنوات النصّ التي يجري فيها النصّ الشعري، سوف تخدم هذه الغاية، ومن هنا نرى في الموجودات داخل ميداني الصراع في كل من القصيدتين ما يحمل القارئ لرؤية هذا الأمر. فهذه الموجودات عند شيركو هي : مامه ياره (البطل الكردي وحامل راية القتال ضد المحتلين) ، نجيب باشا (القائد العسكري العثماني الذي جاء لاحتلال المكان الكردي الذي يمارس الجرائم فيه)، عدد من الأصدقاء ممن يحاربون إلى جانب مامه ياره من فرسان بابان، ومثلهم أرض كردستان التي تحارب مع البطل هي الأخرى، وعدد من الخونة وفي مقدمتهم أحمد باشا البابانى الذي تغريه العملة العثمانية فيتنازل عن شرفه الوطني من أجل الحصول عليها. وهي عند درويش: سرحان البطل الفلسطيني الذي يتهم بقتل الرئيس الأمريكي جون كندي، المحقق قاتل سرحان، وعدد من الأصدقاء والأعداء كذلك. وإذا كان شيركو قد اهتم بالمسميات الكردية فجعلها من بين أبرز مفردات البنية اللغوية للملحمة التي كتبها، فإن درويش لم يعرها مثل هذا الاهتمام، ولربما انحصر الأمر بالاشارة إلى مرج بني عامر لا غير. إن شيركو بصورة عامة ، ومثله الشعراء الكرد عموماً، يظهرون وباستمرار تشبثا بالمكان واحتفاء، قلَّ أن نرى ما يماثلهما في أي من أشعار الأقوام الأخرى، بما فيها تلك التي احتلت أراضيها. وإلى هذا ومن أجل التقريب، فقد أحصينا اسماء عشرين مكاناً كردياً في الملحمة ومنها: جبل بوتان، جبل شاهو، جبل كويزه، ضفة سيروان، جبل به مو، كويه، شهرزور، وبيره مه كرون..

لا نريد الذهاب بعيداً نحو تفاصيل ربما يثقل الاهتمام بها كاهل النقد فينحرف به إلى ما لا يفيد هذه الدراسة المقارنة كثيراً، ولكن مما ينبغي ذكره حول البنية هنا، أن الاثنين: شيركو ودرويش يبتعدان عن البساطة في النص الشعري، ويذهبان إلى فضاءات يمكننا اعتبارها مما يهتم به النصّ الحداثي، الذي يحرص صاحبه على تقديم أفضل تقنيات اللغة الشعرية. وهما في استخدامهما السرد القصصي، يحافظان على ما في هذا السرد من التدرجات الدرامية التي يتصاعد فيها الصراع حتى يبلغ أقصى مدياته. صحيح أنه لربما تحدث انقطاعات في مجريات هذا السرد، إلا أنها ليست مما يقطع دابر العلاقة التي تم إحداثها في القارئ، ولا هي بالمؤثرة سلباً على زمن التوصيل على وفق قواعد نظريات التوصيل المعروفة. ويقيناً فإن مثل هذه الانقطاعات إذا ما وقعت، فإنما من أجل إثراء النصّ، وعلى غرار ما نراه من قطع في هذا السرد عند درويش حينما يقول (هم يحرثون طفولتنا ويصكون أسلحة من أساطير أعلامهم لا تُغني، وأعلامنا تُجهض الرعد، نقصفهم بالحروف السمينة: ض. ط. ص. ق .ع، ثم نقول انتصرنا). إنه القطع الذي يتم الذهاب فيه إلى الواقع العربي، أحد أهم عوامل إجهاض ثورة سرحان.

إن تقنية السرد واضحةً تماماً في القصيدتين. ومثلما في كثير غيرهما من النصوص، فإن حركة الدراما فيهما أشبه ما تكون بالدائرية. إننا على سبيل التوضيح إذا ما توقفنا أمام قصيدة شيركو، فسوف نُطل من خلال سطورها الأولى على ما استقرّ في وجدان الكرد الجماعي من المعتقدات حول استمرارية بقاء الشهيد في وسط الشعب الكردي وعدم رحيله عنه بمصرعه في ساحات الوغى. وهذه البداية- المعتقد الجماعي، سوف تكون هي نفسها بداية مامه ياره بعد استشهاده هو الآخر، وإن كان ظهوره وبحسب ما تحملنا إليه القصيدة سيختلف عن ظهور – عودة كل من (كاكه مه م) و(بريموك) الشخصيتان الأخريان في الملحمة. تقول البداية في الملحمة:

يرون (كاكه مه م)

ينزل بتمهل

من هودج غيمة بيضاء منخفضة

ويقف

في بيدر شقائق النعمان فوق تلة

يبحث بعينيه

إنه عائد يبحث عن (خاتو زين)

وتقول بداية ظهور – عودة مامه ياره:

إنهم يرون

مامه ياره فارساً كئيباً وهو عائد

يبحث بعينيه

المفعمتين بالسؤال

يعدو بحصانه في ضفة سيروان ذهاباً وإياباً

هكذا ومن بين ما يمكن أن نلاحظه كذلك، أن الأمل بالانتصار وبفجر جديد عند مامه ياره – الشاعر شيركو، يقابله أمل بالانتصار وبفجر جديد عند سرحان – الشاعر درويش. وكلاهما لا يعتريه اليأس أيا كانت درجته التي يمكن أن يظهر فيها. يقول درويش:

وسرحان يحمل أرصفة ونوادي ومكتب حجز التذاكر

سرحان يعرف أكثر من لغة وفتاة، ويحمل تأشيرة

لدخول المحيط وتأشيرة للخروج، ولكن سرحان

قطرة دم تفتش عن جبهة نزفتها، وسرحان

قطرة دم تفتش عن جبهة نسيتها وأين

ولربما يقول البعض بأن السردية في قصيدة درويش قد حكمت على سرحان بالنفي من وطنه، إلا أنه بقي فيه. وإذا كان الحكم قد صدر حتى بحرمانه من الهوية، إلا أنه لم يتنازل عنها (وماذا حدث؟ أنت لا تعرف اليوم، لا لون، لا صوت، لا طعم، لا شكل، يولد سرحان، يكبر سرحان). وكمثل ما حدث مع سرحان، فإذا كانت السردية في قصيدة شيركو قد حكمت على مامه ياره بالسقوط شهيداً بعد معارك ضارية مع نجيب باشا، إلا أنه وقد كان في مقدوره فعل ذلك لم يرحل عن أرضه، وبقي في وسط شعبه حتى اللحظات الأخيرة، لا بل أن علاقته بهذا الشعب لم تنقطع بعد أن دُفن في التلة التي صارت مقبرةً تحمل اسمه:

أيا (مامه ياره)

أيها التاريخ المقوقع

لثغر الأوجاع

يقرأ شعاع الفجر

من خلال مغرب عينيك

تصلنا رائحة البارود

حتى الآن

من خلال جرح جسدك العتيق

إنه صهيل جوادك الأصهب

يصهل فوق رؤوسنا

من ذلك العلو

يومياً

صحيح أن سرحان قد طُرد من أرضه في مجرى الصراع، وأن مامه ياره قد سقط شهيداً، إلا أن الصراع في الحالتين لم يتوقف، بدلالة الكثير مما تلمح إليه القصيدتان من استمرارية هذا الصراع وعدم استعداد أي من البطلين لمفاوضة العدو والإذعان لشروطه. ولننظر إلى إجابات كل من مامه ياره وسرحان على أسئلة نجيب باشا، والمحقق، ففيها الكثير مما يُغني ذائقة الباحث عن التواصل وعدم التوقف.

في الحالة الأولى – مامه ياره يقول الحوار بين الاثنين المتحاربين:

- إذن أنت (مامه ياره)

* نعم أنا (مامه ياره)

- أي إبليس

دخل إلى عبّك (صدرك)

أي جربوع من بلاد الكفر

كان يحفر في أعماقك

كيف كنت تواجه بمفردك

زوبعة بحر السلطان

وعرين اللهب؟

* إن من يغتال الزهور والرغيف والماء

لهو إبليس بعينه

أنا لم أكن بمفردي

كان معي بلوط الجبل

وقصائد (نالي) (أحد أهم الشعراء الكرد)

لم أكن بمفردي

في الحالة الثانية ـ سرحان:

ـ ما اسمك؟

ـ نسيت

- واسم أبيك؟

- نسيت

- وأمك؟

ـ نسيت

ومما نلاحظه أن بطلي القصيدتين وبدل الخضوع والإذعان لشروط السجان التي عادة ما تكون مهينة وبهدف سحق مختلف أشكال المقاومة عند هذا السجين وذاك، فإنهما في مواقفها السلوكية المتتالية، يكشفان عن تبرم كبير بالاستسلام، واستعداد أكبر لمواصلة الصراع. نقرأ في ملحمة شيركو:

أيا (مامه ياره)

يا شرارةً محبوسةً

داخل قفص ليلتنا هذه

لا تنطفئ

حين ترفُّ عيناك

ينتشر الظلام خلفك

لا تنطفئ

حين تشتعل عيناك

يشعر العقاب (يقصد الجنرال العثماني نجيب باشا)

أن ريشه يحترق

وسهام الخوف

تستأصل ضحكته ليلة البارحة

من جذورها

ونقرأ في قصيدة سرحان التالي:

نعرف.. لكن كل القيود القديمة

تصير أساور ورد

تصير بكارة

في المنافي الجديدة

يعوّل السرد في القصيدتين كثيراً على الإيحاء. وهذه واحدة من أهم خصائص الشعر قوي الجذب، وهو بغير هذه الصفة سوف يتحول إلى مجموعة شعارات يُلقيها الشاعر ويمضي، ربما بدون أن يُدرك بأن مهمته قد انتهت بانتهاء عملية الكتابة ذاتها، وليس بانتهاء قراءة القصيدة والفراغ منها. إن كلاً من شيركو ودرويش أقام فوق ورق الكتابة ما يظنه البناء الأقدر من سواه على إيصال الثيمات الفكرية التي يريد إرسالها إلى القارىء. ولقد عرضا بسلاسة منقطعة النظير اثنتين من القضايا التي ما تزال تشغل أذهان الناس في مختلف الأمكنة، هناك بهذا المعنى خصمان يتصارعان: أحدهما القوي بالسلاح والمكر والحيلة، والثاني الضعيف بالسلاح إذا ما قورنت قوة سلاحه بما لدى الخصم من القوة، ولكنه القوي بالإرادة. يقول درويش وبما يبين هذا:

قال: اذهبوا، فذهبنا

إلى الأمهات اللواتي تزوجن أعداءنا

وكن ينادين شيئا شبيهاً بأسمائنا

فيأتي الصدى حرساً

ينادين قمحا

فيأتي الصدى حرساً

ويقول شيركو على لسان مامه ياره:

أناديكم

أقذف

من هذا المكان

بصخرة صرختي

إلى داخل برك قلوبكم، الهادئة والساكنة

سيقتلكم هذا الصمت

إن لم تقتلوه

ستذبحكم أنثى الغول تلك

إن لم تذبحوها

إن كلاً من سرحان ومامه ياره يبحث عن تربة صالحة ليزرع فيها أحلامه، بعد أن شاهدا الخيانة بعيونهما. هذه التربة هي ما ستوحدهما مع شعبيهما، وتجعلهما يتشابهان إلى حد كبير في التعبير عما يجيش في أعماقهما. ولم يكن عبثا بالتالي التقاء الشاعرين عند مفردة «الأكمام» لتكون منها الدالة إلى الموت والانبعاث كليهما معاً. يقول درويش:

ويكتب سرحان شيئا على (كم) معطفه ثم تهرب

ذاكرةٌ من ملف الجريمة.. تهرب، تأخذ

منقار طائر

وتأكل حبة من قمح مرج بن عامر

ويقول شيركو:

وتظل الصيحات وصهيل الحصان

تدوي وسط الضباب

يلف مامه ياره (أكمامه)

ويضرب بقدميه مهماز الحصان

يشتعل كما نوروز

إنه البحث عن عنقاء وفجر جديد. سرحان مع الغيمة والريح وعلى هذا النحو:

تُمزق غيماً وترسله في اتجاه الرياح. وماذا؟ هنالك

غيم شديد الخصوبة.. لا بدّ من تربةٍ صالحة

أتذهب صيحاتنا عبثاً

ولا بدّ من أن تظهر العنقاء

كل يوم نموت، وتحترق الخطوات وتولد عنقاء

ناقصة، ثم نحيا لنُقتل ثانية

ويكون عند شيركو على هذا النحو:

أيا مامه ياره المتروك بمفردك

داخل الجمرة

ها هم فرسان الترك

وقد وصلوا فوق مدافعك

نزيف جراح كتفك

وذراعك ...

يرسم الورود

على (أكمامك)

نحن نراك حين ترفعها

وأنت تقود الدبكة المقامة على موتك

تصبح قامتك مرآة

وترسل ضوء أحمر صوب الجبل

تأتي وتذهب

تلبس الموت

بقامة القمة

هكذا فإن مفردة (الأكمام) التي ينمو الورد فوقها عند شيركو ويكتب درويش فوقها بالقلم، تحمل القصيدتين إلى تماثل من نوع مدهش، ولعلها ذائقة الشعر التي جمعت الشاعرين عند منهل واحد يطلان عليه من ذات الزاوية. وإذا كان سرحان قد غادر أرضه، فإن مامه ياره لم يفارقها. ولقد حافظ بعكس سرحان على هويته الكردية، ليس فقط من خلال ما يوقظه شيركو في بناء قصيدته من موروث أغاني (اللاوك) و(الهورة) و(القه تار)، وإنما من خلال البطل ذاته، وهو يحمل رؤوس أولاده المذبوحة كذلك، ويواجه شعبه:

ياره الآن

وجع مقوس الظهر

إحدى ذكرياته تمسك بالعصا

وتلف أزقة وأسواق وشوارع المدينة

لاهثة

ويصطحب معه

رؤوس أولاده المذبوحة

محدقاً في أعينهم

الجاحظة

يقف ياره فجأة

أمام مدخل مسجد مولانا

يقف ويعتلي منصة ويوجه شمسه

صوب ظلام دواخل هؤلاء القوم

ويقول لهم :

أناديكم

إن كلاً من شيركو الشاعر الكردي، ودرويش الشاعر الفلسطيني، يحاول البحث عن الطرس الخاص الذي يصبّ فيه مختلف ما تفور به نفسه من الأحلام والمشاعر، وهما

يعيشان مآسي شعبيهما كلٌ بطريقته. لكن مما يُثيرنا ويُلفت الانتباه في الطريقة التي يسلكها شيركو، أنه بهدف البحث عن جذر تستقوي القصيدة به وتعلو كشجرة، استحضاره من موروثه الكردي ما يفيد في تخصيب القصيدة ـ الملحمة، شخصاً كان هذا الموروث، أو موقفاً أو عقيدة وطقساً وما سوى ذلك. وسوى هذا فإن شيركو يعد من بين أبرز وأهم أولئك الشعراء الذين لا يخفون احتفاءهم بالأمكنة التي ينتمون إليها، وتتخذها قصائدهم فضاءات لها. إنه لا يغيّب الأرض بمسمياتها الكردية، التي يرى بأن الصراع مع المحتل إنما من أجلها وبسببها. إنها ملحمة تم تأثيثها بكل ما هو كردي، وعلى هذا النحو الذي أحصينا فيه أسماء عشرين مكاناً، وأسماء اثني عشر شخصاً، ومثل ذلك سبعة أسماء مما تفيد الإشارة إلى الموروث. وبمعنى آخر فإن المناخ العام في الملحمة كردي بامتياز، وكذا فضاؤها الذي تتحرك فيه أحداث ملحمة مامه ياره ـ الصرخة الكردية التي لن تخبو ما دام هناك سلطان عثماني أو سواه ممن يقتاتون من أوجاع الكرد وعذاباتهم، أو كما يقول شيركو في واحد من أجمل مقاطع الملحمة قوة وتركيزا وإيحاء:

توضأ السلطان بدماء

الأطفال الرضّع للكُرد، وزوجة السلطان

كحلت عينيها

بسواد رماد عظام (حبيبة) و (شه م) العاشقتين

أخيراً: فإن للشعر مذاق، وللنثر مذاقٌ آخر. وإن لغة الشعر تختلف حتماً عن لغة النثر، وإن تداخلت الاثنتان. وإذا كان الكثيرون من النقاد يقولون بوجود بعدين للغة فيما يتعلق بالاستخدام والتداول: الاستخدام الإشاري، والاستخدام الانفعالي (7)، فإن القصيدتين تميلان إلى استخدام النوع الإشاري أكثر من ميلهما إلى النوع الثاني الذي تعلو نبرته في مقاطع بعينها وبالذات عند درويش. ولربما وقع هذا بسبب ما فيهما من التراجيديا وأحزانها. إن الولولات والصيحات وبصرف النظر عن شدّتها أو حدّتها، لا يمكن أن توقف مجزرة، والقول الفصل يبقى للسيف. إن الأنهار الكبيرة تصمت دوماً، فيما الجداول الصغيرة تثرثر باستمرار، والقصيدتان على هذا النحو من الأنهار الكبيرة إذا صحت المقاربة. ولعله مما يجدر قوله، أن الاثنين: شيركو ودرويش يترفعان باللغة عن أن تكون نفعية، تماماً وكترفع مامه ياره على كل أموال السلطان وهباته التي لم تستطع أن تعمي سوى عيون الخونة ممن يفضحهم. يترفعان بها على وفق قول سارتر وهو يتحدث عن شروط الشاعر الكبير.

ونستطيع القول أخيرا: بأن هاتين القصيدتين السرديتين، يقع الكثير من مقاطعهما في خانة طريقة التعبير السينمائي، من حيث أنهما كمثل السينما تحلمان، وترفضان التمويه، وتهتمان بالتفصيلات الفيزيائية، التي يبدو اهتمام شيركو بها أشدّ مدعاة للدهشة، وهما سوى ذلك تهتمان بالإيقاع، وهي اهتمامات جميعها ترتقي بالقصيدتين إلى المكانتين المرموقتين بين غيرهما مما قدمت أسفار الشعوب المقاومة.

الهوامش:

1- أنظر: شيركو بيكه س، أنت سحابة.. فأمطرك (مختارات شعرية) ترجمة وتقديم: دانا أحمد مصطفى، السليمانية 2004.

2- محمود درويش، الديوان. المجلد الأول. دار العودة. بيروت 1994.

3- عن، محمود طرشونة، مدخل إلى الأدب المقارن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص14.

4- محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996 ص85.

5- شاهين، نفسه ص87.

6- ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، مركز الإنماء العربي، بيروت 1989، ص254.

7- د. عبدالرحيم مراشده، شعرية اللغة في الشعر العربي المعاصر، مجلة أفكار 270/ 2011.

رعشة الشلال

محمد العامري

كونك تستدرج البدايات يعني أنك تمكث في غريزة الأشياء وطراوة المشهد، طراوة عودك الذي ما انفك التذكر في بيت الحنين البدائي، ذلك الحنين الذي يجعلك عنوة تعيد عقارب الساعة إلى الوراء الرطب، الوراء الذي أصبح متقدماً في حياتك العجولة، كما لو أنك تريد جر الأشياء الأولى في مواجهة مع ضنك المشهد الحاضر الآن بين ضوء كأس الشاي ودكانة القهوة المرة.

من هناك أبدأ حيث مرتفعات القرية التي تنشغل بصوت الشلال الهادر الذي يمارس طقساً جنسياً في كل خميس مع مجراه المنحدر من أعلى سد زقلاب، حيث حرارة الأرض لا تختلف أبداً عن جوف بندقية تعبت من قذف البارود.

كيف لي أن امتدح حاضراً مكتئباً وفي رأسي لذاذات الماضي البعيد الذي يمكث في تسجيل بيولوجي يقودني إلى حقيقة أوهام الحاضر المر، ومع ذلك لا بد لي من الذهاب مباشرة إلى هناك دون الوقوف في محطات هامشية لم يجرؤ أحد على التوقف عندها بل أصبحت تلك الهوامش أساساً شفاهياً لمن يذهبون إلى زجاجة الحبر والطاولة وسيجارة ذبلت في النسيان.

لكنني قررت أن أسرق رعشتي لأبثها في الكتابة كي يندلق هدير الشلال الذي كانت مياهه تحتك عن قصد بجسد العشب المتدلي بأعناقه الطرية على الحواف، كما لو أنه شرشف من الخضرة أراد أن يحفن من رذاذ الشلال المتطاير من فترة لأخرى.

حياة الماء أشبه باغتسال دائم يجرفنا نحو نقرات اللذة وارتكاب البهجات العفوية والخجولة، أعتقد أنها الحياة الأخرى غير القصدية، والتي لم تختلط بعد في التعقل والآلة الاجتماعية الشغوفة بالرزانة المصطنعة.

الآلة الاجتماعية التي تحترف التلصص على رعشاتك الخائفة، كما لو أنك امام اختبار للكذب، تلصصٌ أشبه بحياة أخرى تجرك عنوة لإرتكاب الحكمة المبكرة؛ حكمة الكذب والتصنع في إناء الحياة القروية والالتزام بالتقليد والأنظمة الشفاهية المتفق عليها بقصد، والمناورات السخيفة التي تتدرب عليها في كيفية التصرف والمشي وشرب القهوة السادة.

بروتوكولات العزاء التي تتحول بعد دفن الغائب إلى مكان للسرد واستذكار البطولات الوهمية للميت والتي لم يحظ بها في حياته، بروتوكولات الأفراح التي تشم منها رائحة الصدقات واستعراض الأسلحة كما لو أنك في ثكنة عسكرية، وفي الغالب ينتهي الفرح بدم قبلي ومجموعة من العزاءات، إنها المعارك المجانية التي ترتكب بحجة الجاه والعزة.

كيف لي أن امتدح عشبة خجولة أو ينبوعاً غائراً في جوف الرعشة.

شاعر وفنان تشكيلي أردني.

الرعشات المخبوءة في تلافيف اللحاف والأغطية الملونة، التي كانت في الأصل قمصاناً وملاءات للعجائز هناك.

رعشات مخبوءة تتنامى خلسةً عن أعين صقور القبيلة والبواريد المعلقة في صدر المضافة، رعشات وسخونة الطقس ولذاذة الشتاءات الغورية وفوح الليمون في الصهد ورائحة الفيجن على رصيف البيت، والشاي الصافي بالنعناع وأحاديث مجانية تماماً يتبادلونها الناس لمواراة الرعشة ومحوها في تفاصيل الكلام وشرب الشاي.

كنت أراقب نساء القرية وهن في حالات الفقد والفرح معاً لم تسيطر عليهن سوى رغبات هائجة وصامتة.

رغبات ساكتة وحنونة أشبة بنجمة طرية تقع في كأس ماء.

تمظهرات اليد المحّناة، اليد المخططة بالرموز والمشجرة بتعاريج الأزهار والخاتم العصملي صاحب النقطة الحمراء، كما لو أن المشهد فعل حبٍ خفي تحت أغطية الخيل، حيث تتكور الأفكار الناعمة مثل سنونوٍ خجول،تعلو وتنخفض تلك الأفكار كما اثنين تحت بيدر يتكاونان، تعلو الحنطة أكتافهما ليغمرهما الحليب وصهيل حصان بعيد في الجسد، ترتفع الحنطة وتهبط وتلمح يد نائمة في القش بعد جهد انقذاف الماء في النار كما لو أننا في احتشام المقدس وذبول الأذرع الرخوة تحت قمصان البيدر، رائحة البول في البيدر وبقايا الروث وحالة اللهاث يقودانك إلى فعلٍ مجنونٍ وبعيدٍ في قلب البيدر، ثغاء مطحون وأوراك أزرقت من هرس اللذة،

أكثر من حمار تخدر في الظل وأقل من نوم طبيعي كان المشهد،

أكثر من بحر وأقلّ من سحابة وأرقّ من منديل عاشقةٍ ونافذة اعشوشبت بالخبيزة.

هذا الشلال الهادر من الذكريات لم يزل يسحّ ماءه في خريف العمر، ويعيد في الولد الأرعن صبابات الرفض، الولد الذي تربى على الخيل والبارود، الشلال الذي لم يزل ماثلاً في تفاصيل الجسد ففي كل غياب له حضور طاغ.

فكلما دخلت تحت (الدوش) الذي يشبه شلال صغير ينحدر من فم معدني يعلو رأسك ويرمي على جسدك خطوط المياه القوية، يحضر الشلال الذي كان يتدفق من أعلى الجبل الذي ينام في حضنه سد زقلاب وهو سد بني من قبل الطليان في منطقة القليعات – الغور الشمالي المحاذي لسهول فلسطين.

لا يكفي أن يكون المشهد فاتناً، ولا تكفي في تلك اللحظات أن تؤثث خيانات الماء لجسدك، ففي كل لحظة أنت في مذبح التلصص.

فلا بد أن تكون جارحاً و ضارياً، تتخل عن عذوبتك وتذهب بروحك نحو القسوة التي تشبه تموزيات الأغوار، حيث الأرض تتعرق والشجر والماء يلهث بخاراً صعوداً إلى سماوات جف أزرقها من الصهد. عذوبة الأشياء هناك لا تعني سوى أنك في مهب الكلام،

في مهب الشجرة التي امتُحنت ثمارها لتقاوم

في مهب القبيلة وتفاصيل أسلحتها الفصيحة

في مهب العصي والعصيان تارة

في مهب الخدر الصيفي

في مهب النوافذ الخشبية

في مهب الدالية وعرق الريحان

في مهب ختان الأشجار

في مهب الملامح السمراء

في مهب الناي حين ينأى بصوته المبحوح في سفح الجبل

في مهب الأسئلة التي لا تنتهي

في مهب الغرام الممنوع والمسموح

في مهب البيدر وهو يتنفس سنابله

في مهب كل شيء

في مهب اللاشيء

تلك اللذاذات لها ملامحها التي تلح على النفس في لحظات اليوم،

مراراتٌ ولذاتٌ غير مفهومة سوى أنك تحب أن تفعلها، فكل شيء تعوّد عليك وأصبحت جزءاً منه،

الشمس القريبة من رأسك

الليل الأليل من الظلمات

الكلب الكسول

الحمار الكئيب في سفح الجبل

الديكة الرعناء

القطط الشرسة

الطيور الحذرة

البنادق والرايات

الأعشاب وثمار الباذنجان

شجرة التوت الرقيقة

الحصان صاحب العين الزجاجية

كل شيء أصبح فيك ويشبهك تماماً.

فلا فرق بين شيء وآخر سوى أنك تغير مزاجك في ارتداء قميصك الجديد حين تكون على موعد واهم مع إحدى صبايا القرية المحاصرات بالنصال والرصاص.

السباحة في الشلال البارد ربما يأخذك ولو للحظات الى مكانه الخاص في اندلاق الماء واصطياد الرذاذ المتطاير بكف اليد. ..

كانت الأشياء تبدو متحفزة للانقضاض عليك في غمرة الحلم الطفولي الأرعن؛ كانت تنام معك في الفراش وتسكن روح البيت الطيني وقصب الوادي والحلفاء الهفهافة، تسكن رعشات الأصابع حين تذهب الى جزئك السفلي خلسة، حيث سخونة الفراش وغياب التلصص وسكرة الأشياء الغائبة التي تحضر بقوة قبل النوم، بل وتلاحقك في الحلم الذي يختلط مع الحقيقة اليومية لحياتك في تلك القرية المفعمة بأصوات الماعز وصياح الديكة الفجري ونباح كلب جائع في جوف الليل لم يوجد للحراسة بل كان جزءاً إعتيادياً من كادر القرية.

لم يغادرني هدير الشلال إلى الآن كونه ارتبط بالقذف العفوي الأول حين سقط

الشلال صدفة على أعضائي لاستسلم لمكانته في اللذة الأولى، لذة البلوغ الأول وتحولات الجسد المشتعل بالرغبات الدفينة، الرغبات الطازجة التي تتفتح كما لو أنها ذكريات تنهال عليك لحظة واحدة.

كان ذلك وأنا في الحادية عشرة من عمري. فلم يستطع الماء البارد المندلق من فوهة الشلال كبح جماح حرارة الرغبة لتعلو المياه الداخلية كبركان في جوف الشلال البارد.

حياة بين متناقضين برودة الماء الخارجية وبركانية الجسد المتحفز لقذف ما لديه من هواجس جنسية مرة واحدة.

الليلُ مشتلُ أنجمٍ

مريم الصيفي

للشمسِ في هذا المساءِ
جدائلٌ شقراءُ تلمعُ في الغروبْ..
لتنام في أحضانِ موجٍ
داعب الشطآنَ
فانسابت على لحنٍ طروبْ..
وجه الرمالِ نسائمُ البسمات
تحملُ سرَّها
ليغوصَ في الأعماقِ مبتسمًا يذوبْ..
في حضنِ موجاتٍ سرتْ أنفاسُها
في لجّةِ البحرِ الرّحيب..

* * * * *

البحرُ يعزفُ لحنه السحريَّ
يسري ملءَ أوصالٍ تذوّبُ
لهفةَ الرّوحِ انتشاءْ..
وأصابعٌ سحريّةٌ
تحنو على الأوتارِ
يرتجفُ الصّدى
ويداعبُ المهجَ التي
يغفو بها الشّوقُ الشغوفُ
على انسيابٍ واشتهاءْ..
الرّوحُ جذلى
موجةٌ من سحرِ ألحانٍ
تناثرُ ملءَ شوقِ اللّيل
للنّجماتِ لامعةً على صدرِ السّماءْ..
الرّوحُ لهفى لارتواءْ..
لا.. ليس من ظمأٍ هنا
فهنا التّسامي في اغتسالِ الرّوح
في ماءِ الضّياءْ..

* * * * *

الموجُ داعبَ زورقًا
متأنّقًا في لجّةِ البحرِ الخضيبْ..
والأنسُ يسري ملءَ روحٍ

شاعرة أردنية.

راودتْها الأُمنياتُ

على صدى لحنٍ حبيبْ..

ويرقُّ إحساسٌ بما ينسابُ

من ألقٍ يشعُّ بخاطرِ الموجاتِ

في قلبٍ فيرتفعُ الوجيبْ..

ألقٌ تموجُ به الخواطرُ

في انسياب الرّوحِ في أفقٍ

يغازلهُ المغيبْ..

* * * * *

وانسابَ درويشٌ

يحنُّ لقهوةٍ ولخبزِ أُمٍّ

عانقا مارسيلَ

في الوترِ الحزينْ..

فيذوبُ في القلبِ الحنينْ..

وتدفّقٌ للشّوقِ ينسابُ

ارتجافًا في شرايين المدى

والكونُ زهرةُ ياسمينْ..

عطرٌ يُذيبُ الرّوحَ في شغفٍ

فتسمو.. ترتقي..

وتجوب آفاق المدىالرّوحيِّ

نشوى بانثيالِ العطرِ

من عمرِ السّنينْ..

* * * * *

الليلُ مشتلُ أنجُمٍ

متألّقاتٍ بين آفاقٍ

وموجٍ هادرٍ..

وعلى صدى قيثارةٍ

تنسابُ روحٌ

بين ذوبِ مشاعري..

فتصوغُ عقدًا

من جمانٍ نادرٍ..

لتطوّقَ الشّتلَ الخضيلَ

على غديرٍ حائرٍ..

يا مشتلَ النجماتَ

في ليلي أضئْهُ

ولو بنورٍ عابرٍ..

فلكم سئمتُ ظلامَهُ

وتشوّقتْ روحي

لنورٍ غامرٍ..

وتشوّقتْ روحي

لنورٍ غامرٍ..

* * * * *

آخر الشعراء

أحمد الكواملة

يا أيها المنذورُ للوجعِ النبيلِ
وآخر الشعراء
آخر ما تبقى
من صليل السيف
نسل فحولةٍ ولت
وما تحت الرمال
سوى الرمال
وأنت آخر وردةٍ
نبتت على دمنا
نشيداً من حديد
يا أيها المعنى الذي
نسيته قافية العبيد
ردد نداءك
ليس يسمعه الصدى
فالموت أوغل في الضياء
وليس من رجعٍ بعيد
أو كل هذا الجدب ينفخ ناره؟
ورمادك المنثور
في كل الرياح ولم تزل
تحتال كيف تصوغ صوتك
كيف تجترحُ القيامة
والصعود
وكيف تعيد للخيل الأصيلة
شأوها
وتعيد للموتى أهازيج الرجال
وكيف تبدأ من جديد
يا أيها العبق الفريد
ما زال في فمك الصلاة
على يديك ثرى البلاد
وفي جبينك صحوة الشهداء
والموتى أمامك
خلفك الموتى
وزبد البحر والأمس التليدّ
أترى
يُبرعِمُ من ندى عينيكَ
أغنيةً
تهز الأفقَ
تطعِمُ نار جذوتها
أناشيدَ العبيدّ...؟

شاعر أردني.

فضاء الرجل

حسن ناجي

مري في ليل وحدتي
سهراً دافئاً
يبلل مخدتي بالأحلام

*****

عجباً
أسرج الكلمات
لاصطياد القصائد
وعلى ضفاف الذاكرة
ندى صوتك
وهديل أصابعك

*****

في غفلة من نومي
يتسرّب الحلم
يواصل رحيله إلى صحوي
يسكن يقظتي
فأراك في الصحو حلما

*****

أسريت بقلبي من نومٍ
إلى سهرٍ في عينيك
وصلبت الروح على دربك
ظلّي ظلان
ظلّ يعيش معك
وظلّ يتبعك
فاتركي متسعاً لي
على مشارف حلمك

*****

حين تأخذ أصابعي
شكل العصافير
أطير إليك
وفي فمي
تفاحةٌ طازجة

*****

شاعر أردني.

عند ناصية القلب

أعزف النبضات بانتظارك

على مهل يذوب الوقت

ويرتفع جدار الحزن

و........يطول الغياب

* * * * *

شفتاها

موجتان من اللهب

وأنا

صلصالٌ في بدء التكوين

* * * * *

بي ، ثقافة الفراشة

وبك لغة النور

فدعيني أمارس ثقافتي

حتى أحترق عناقاً

* * * * *

اكتشفت الطريق

إلى شفتيك

وبدأ موسم القطاف

* * * * *

أقول ، للهاثٍ يصهر جسدي

مزيداً من الهدوء

فأنا غير قادرٍ

على كل هذه الولادات

* * * * *

رغم مذاقها الطيب

لم تزل شجرة التفاح

تحمل إثمنا

ونكهة الخطيئة الأولى

* * * * *

أقشّر ما تبقى من أمنيات

فتخرجين حاملةً

سلال الخصوبة

* * * * *

يفيض النوم على السرير

وما زلنا

مبتلين بصحوٍ مشاغب

* * * * *

عند منعطف أول تفاحة

أذكر شفتيك

أتابع جنوني

إلى ميدان التين

* * * * *

البحر امرأة

أرمي شباكي

فأصطاد قلبي

* * * * *

أوقظ ذاكرتي

لأصطاد أجمل المفردات

لها أغنيها

* * * * *

قاب حلمٍ أو أدنى

تبعثرين أوراق الوقت

وتدخلين في النوم

* * * * *

أعود إلى عمري

أتجوّل في أيامي

أستل خمس دقائق

كنت ثوانيها

تسقط سهواً

خمسون سنة

لم تسكنيها

* * * * *

عند كل غفوةٍ

أسرج حلمي

وأتبعها

* * * * *

أُفرغت كلها فيّا

فاستراحت

وعذّبتني

* * * * *

أبعثك ثانية امرأةٍ

كي تولد ألف أنثى

موؤدة فيك

* * * * *

أحضن كفيها

عينيها

ونذوووب في شهقة صمت

* * * * *

يشتعل الحنين على الشفاه

وفي فمي

تذوب حروف اسمها

مثل قطعة سكر

* * * * *

على جسد المرأة

كل المحطات قابلة للانفجار

وأنا

موزّع بين الشظايا

* * * * *

على أطراف أصابعها

كتبت قبلتي الأولى

فأشارت لي

أكمل السطر

* * * * *

يذوب السكوت على شفتيها

عضة خجولة

يدخلني في صلاة الصمت

نتوحّد

لغة لاهثة

* * * * *

منذ أن غبت

ما وطئ النوم أجفاني

ومالحة هذه الوسادة

مبللة بالسهر

* * * * *

أسقي شفتيها

كل ما عطشت إليه

وأهديها خصوبة الجنون

* * * * *

تمشط حزني

يتساقط وجعي

ناياً

أمشط جسمها

نتساقط معاً أغنية

* * * * *

في فضاء المرأة

يحلّق صمتي

بجناحين من القصائد

* * * * *

حين ألقى السجنُ أثقاله عليك

عمر أبو الهيجاء

«الى الشاعر موسى حوامدة»

1

شغبٌ ملأ الأرض وحواف الروح،

كل مظاهرةٍ كانت تأخذك لسقف الحرية،

تقودك إلى أرض ملأى بصباحاتك،

صباحات شعبك،

كل مظاهرةٍ مشيت بها، تقودك إلى أمك «مليحة»

أمك التي علمتك الوقوف على حدّ اللهب،

أعترف الآن/

بأني رقصت طويلاً طويلا،

مع شجرك العالي،

رحت أفتش عنيّ فيك،

لأرى فلسطين في عينيك،

وأرى محابر التاريخ حين تسردها،

في حروفك المشتعلة على بوابة القلب،

ها أنا أصرخ،

باسم الشهداء الأنبياء،

يااااااااااااا موسى،

حين ألقى السجن أثقاله عليك،

لا لم تنم...

على وجع،

غافلت غزالات روحك،

المزدانة برصاص الكلمات،

وهتفت عالياً.. قاومت عصيّ الجلاد،

وحين أبعدوك عن حقولك ..حقول الطفولة،

ومصاطب عشقك.. وكعك أمك المتشح،

بوردها وعرقها السلسبيل،

تركت قلبك هناك،

شاعر أردني.

كي ينام ويصحو في تراب الوالدين،

أعترف الآن/

بأني أنشدت شظاياك،

رحت مع أسفار موسى.. العهد القديم،

وحين صعدت منازل القلب فيك،

باركتني «سلالة الريح وعناوين مطرك»

وفضت بين يديك معانقاً،

حروف البلاد،

2

أعترف الآن/

يا ابن السموع،

لما صادروا «شجري أعلى»

واتهموك ..

لا لم تكن سوى العاشق الذبيح،

الذي أطلق من فوهة روحه،

صرخاته في جدول أحزان التاريخ،

ليعلي فينا شجره المورق،

قارئاً جرحنا المعتق،

على عتبات الوقت،

أعترف الآن/

كلما مررت بك،

على بوابة اللويبدة،

في حضن الرابطة،

في مكتبك بالجريدة،

كنا نتقاسم الشعر،

تقرأ باكياً،

هشاشة وقتنا،

وتساقط قماش نهاراتنا المطفأة،

قم يا صديقي، خذ عصاك،

هش بها هذي الأدران عن مسرح الروح،

ياااااااااا موسى،

أتمم غناءك،

لا إخوة لك،

هناك أكثر من جبّ في صحرائنا،

ودمك المهدور،

لم يزل مثل شجرك عالياً،

غريباً مثلي،

غربتنا احتراقنا،

في حيوات كثيرة،

3

أعترف الآن/

يا صديقي والدم العربي يفور،

في الميادين والساحات،

موتٌ في كل الجهات،

وأنت ما زلت تحلم بوطنٍ بلا محتلين،

و«حين يأتي الموت» يخطف اسماعيل

تطير على جناح قصيدة،

ترسم لنا حكاية شعب تعفّر في تراب السهول،

وفراشاتك تفرّ من قمصاننا لحضرة الورد،

وتغني..وجع الطيبين،

وموتاك موتانا يجرون السماء،

نحو عواصم مجهدة بالارتباك،

أعترف الآن/

وأنا أتحسس الأرض،

وأواصل الرحيل في جهات بحرك،

إلى سلالات الريح

أشعل خوابي العمر «بحكمة الكولونيل»

أعترف الآن/

بأن إخوتك شيّدوا عواصمهم،

على دمك السيّال،

وكل الليالي غارقة،

ببلاغة هتافك في المظاهرات،

لك يا صديقي طمأنينة الحرف،

لك القصيدة،

لك الجريدة،

وكل هذا المداد،

من نهب الذاكرة،

المهددة بالفناء،

لك كل هذا الغناء.

---

* ألقيت في الندوة النقدية التكريمية للشاعر موسى حوامدة في 25 تموز الجاري في فرع رابطة الكتاب في إربد.

في الأردنّ

د. هيا محمد الدرهم

وفي الأردنّ أصحابي

وفي الأردنّ أحبابي

وفي الأردنّ صِرْفُ الوُدّ يأتيني إلى البابِ

بترحيبٍ وتسهيلِ

وإيفاءٍ وتجميلِ

وإغناءٍ

وإرواءٍ

وإبقاءٍ لِعَرْفِ الحُبِّ، والأشواقِ، واللُّقيا، وأترابي

* * * * *

وفي الأردنّ قافيةٌ

وفي الأردنّ ساقيةٌ

وفي الأردنّ سامِقَةٌ

وفي الأردنّ عذبُ الماءِ يُروينا بإغرابِ

وبَردٍ مِنْ كُليماتٍ

وعَطفٍ مِنْ هُنيهاتٍ

ودِفءٍ مِنْ نُسيماتٍ

ورِفقٍ مِنْ مَحبَّاتِ

تُلاقينا بإسهابٍ، وإطنابِ

* * * * *

وفي «المفْرَقْ»* تجمَّعْنا

وفي «المفْرَقْ» تآلَفْنا

-2-

وفي «المفرقْ» تلاقى القومُ أحباباً بأحبابِ

* * * * *

و«للنصّ» تقابلْنا

و«للتّنصيصِ» أشْغَلْنا

نقاشاتٍ وآراءً وأضواءً لأسبابِ

* * * * *

وألقاكُمْ بأشعاري

وأُهديكُمْ سَنا داري

وأُرضيكُم بمحَّاري

بأقماري

بأنواري

تُعيدُ الفجرَ، والضَّحواتِ ، والحادي ، وأسرابي

* * * * *

وللأردنّ ترحيبي

وللأصحابِ تقريبي

◄ شاعرة قطرية.

وللساعاتِ أشواقي

وللأبحاثِ أحداقي

وللمنثورِ إنصاتي

وللمشطورِ غاياتي

وللأقوالِ راياتي

وللأسماعِ باقاتي

وللأحبابِ داناتي*

-3-

وللمجموعِ ألحاني

وأفناني

وأغصاني

تُحيلُ البُعْدَ جنّاتٍ بإعجابِ

* * * * *

وأُهديكُمْ سلاماتي

وأُرضيكُمْ بآياتي

بقافيتي

ولازمتي

وعِطرٍ مِنْ عباراتي

ومِسكٍ مِنْ إشاراتي

وفيضٍ مِنْ تلاويني

وغَيْضٍ مِنْ بساتيني

وغُدراني

وساعاتي

* * * * *

ومِن «دوحاتِ» أوطاني

أُحييكُمْ

ومن ربواتِ ألواني أُباديكُمْ

بأوتاري

بأسماري

وللدّار تحياتي

-4-

وشاماتي

قلاداتي

وخطواتي

تُلاقيكُمْ بأعتابِ

* * * * *

أُحيِّيكُمْ

* كُتبت القصيدة بعد العودة من المشاركة في مؤتمر: «جماليات التناصّ في الأدب العربي» - جامعة آل البيت - مدينة المفرق - الأردن.

* مفردها: دانة، وهي اللؤلؤة الكبيرة.

بكــاء القـــوافي

نايف أبو عبيد

في رثاء الشاعر الدكتور حسين خريس

بكتْــكَ قــوافٍ طــارحْتــك دلالَهــا | فأنت الــذي بالحسْنِ طرَّزَ شالَها
كــأني أراهـــا اليـوم شقّتْ جيوبَهـا | وراحتْ تجـوبُ البيـــدَ تتبعُ آلَها
فقــد غــاب راعيهـا وخيرُ حماتِهـا | ومن كــان يجلوها لتُبْدي جمالَها
حسينُ.. عمودُ الشعرِ في كفِّكَ استوى | فــأطلعَ أغصـــاناً تمدُّ ظلالَها
ترصِّعُ بالنجمْــاتِ ليــلَ ســمائــه | وتفجــؤها كالبـــدرِ تشدهُ بالَها
حسينُ أرى الزّينـــاتِ في رحلةِ الهوى | ببابِكَ شيخَ الشّعْرِ حطَّتْ رحالَها
أتتك تلوكُ الحـــزنَ يــا خيرَ شاعـرٍ | ترفّــعَ عن دنيــاه.. عاف نوالَها
تنسَّكَ حتى صــار صــوفيَّ عصـره | فيـــا لَكَ من صوفيٍّ حاز مُحالَها
وداعــاً أبـــا خلــدون والموتُ منجلٌ | يجزُّ رقـــابَ الناسِ حتى قذالَها
وإنــا وأيـــم الله نلقـــاكَ يــا فتـى | عليه حسانُ الشعرِ عافتْ حجالَها

* * *

شاعر أردني.

القُدْسُ عاصمةُ الضِّياء*

«أحمد كرم» الشلبي

للقـدسِ في قلبـي هَـوَىً خفّــَاقُ ولهــا تَثور بخـافقي الأشـــواقُ
فــأنــا الذي روحي تحنُّ لمسجـدٍ برِحـــابهِ يتـــلألأُ الإشــــراقُ
من حولهِ أرضٌ تقدَّسَ ذِكرُهـــا وتَبــارَكَتْ إذ بــارَكَ الخـــلاقُ
والأُردُنيُّ أنـــا المُحِبُّ لِقُدسِــهِ والشَّهــمُ والمِعطـاءُ والمِصـداقُ
فالنَّهــرُ في الأُرْدُنِّ يَعبِقُ مــاؤهُ بشَــذَى الضِّفــافِ وطِيبُهُ دَفَّاقُ
القُــدسُ عـاصمةُ الضِّياءِ بِحُبِّها تَسمو النفـوسُ وترتقــي الأذواقُ
هــيَ زهــرةُ المُدنِ البهيَّةُ والتي بجمـــالهــــا تتـــزيَّنُ الأوراقُ
هيَ قِبلةٌ، هـــيَ قُبلــةٌ أولى لنا ولهـــا تُشَــدُّ رِحالُنـــا وتُساقُ
سبحانَ مَنْ أسَرَى بأَحْمَدَ عبدِهِ لَيــلاً إلى الأقصــى خُطاهُ بُراقُ
ومِنَ الثَّرى القُدسيِّ نحوَ سمائهِ عــرَجَ الرســولُ فرَحَّبتْ آفـــاقُ
أنعِـمْ ببيتِ المَقْــدِسِ الوضّــاءِ يسْعى إليــهِ العــاشِقُ المُشتـــاقُ
دومــاً هو الأقصى يظـلُّ محجَّةً للعـــالَمينَ، مـــزارُهُ تـريـــــاقُ
في غَفْلَةٍ حَـــلَّ الظَّلامُ بقُدْسِنا واحتَلَّهـــا بــومُ الدُّجى الأَفّــَاقُ

---

* شاعر أردني.

وا ثالثَ الحـرمينِ في أرجـائِه   عـاثَ الغُـزاةُ ونَكَّـلَ الفُسَّاقُ
يبغونَ زوراً أن يُقيمـوا هيكلاً   زعمـوا: لهم بتُرابنا استحقاقُ
يـا أُمَّـةَ الإسـلامِ فَلْتَتَوَحَّـدي   المسجـدُ الأقصـى لنـا تـوَّاقُ
شكـواهُ مِـنْ ليـلٍ يُشَتِّتُ جمعَنا   كَـم طـالَ بُعـدٌ بيننـا وفُراقُ
هُبُّـوا دِفـاعاً عن كرامتـهِ إذن   ولتنصـروهُ وكُلُّكُـم سَـبَّاقُ
أُردنٌّ أرضُ رِبـاطنـا والحشدُ   جَلَّتْ مَـآثِرُهُ كمـا الأخـلاقُ
وعلـى الزمـانِ تَظلُّ توأَمَ روحِهِ   أرضُ القداسَـةِ، إنَّـهُ لَوِفاقُ
هُم في حياةِ السِّلْمِ أصدَقُ إخوةٍ   ومعـاً بميدانِ النِّضـالِ رِفاقُ
وهُمُ البواسلُ عاهدوا قُدْسَ القُلوبِ   بـأنَّهـم لِتُرابِهـا عُشَّاقُ
يَفْدُونَ أقصاهُم بأغلى ما لَهُم   فَدِمـاؤهُم تُهدَى إليهِ.. تُـراقُ
يوفـونَ عهداً يا فلسطينَ المُنى   أنْ سَوْفَ تحمِلُ هَمَّكِ الأعنـاقُ
لا بُدَّ مِن فجرٍ وإنْ طالَ الدُّجى   لا بُـدَّ تـأتي فرحـةٌ وعِنـاقُ
وتَـرِفُّ للنَّصرِ المـؤزَّرِ رايةٌ   وبهـا سَـتَزْهو قُبَّـةٌ ورُوَاقُ
يـا قُدسُ ظَلِّي في سماءِ بلادنا   نـوراً بهِ تَتَكَحَّـلُ الأحـداقُ

* القصيدة الفائزة بالمركز الأول على مستوى مدارس وزارة التربية والتعليم في المسابقة المقدسية الرابعة 2012 التي نظمتها نقابة المهندسين الأردنيين/ لجنة «مهندسون من أجل القدس» وملتقى القدس الثقافي تحت شعار «أنا أردنيٌّ والأقصى مسؤوليّتي».

الـمـرأة والـمـرآة

جاسر العموري

نظرت في المرآةِ.. ارتعدتْ..

فَزِعَتْ.. هربتْ..

صرختْ.. قالتْ

لستُ أنا..!

ظهرتْ في المرآة..

امرأةٌ أخرى..

فأنا في سفرِ جمال الكونِ..

امرأةٌ.. عبهرةٌ.. غيداءْ

وقسيمةُ خَلْقٍ..

وخليقٌ..

خودٌ.. لَفَّاءْ

وبشيرةُ وجهٍ..

برّاقةُ ثغرٍ..

سمحاءْ

لستُ أنا..!

ما تُظهرهُ المرآةُامرأةٌ أخرى..

امرأةٌ شعثاءْ

تكبُرُني عشراً..

بل عشرين..

وهَمٌّ وشقاءْ

مِرآتي..

افتقدتْ كلَّ نقاوتِها

شاختْ..

أو ذَبُلتْ..

▸ شاعر أردني.

تِلكَ تجاعيدٌ.. حدثتْ فيها

وغداً أصقُلُها.. وأصَفّيها..

أو أحْطِمُها.. وأبدِّلُها..

وأعودُ بأخرى..

وأُحَدّقُ فيها

لأرى وجهي..

وأرى نفسي

ونضارتها.. ولآليها

فأنا وجهي

بضٌّ سَمْحُ

وأنا رأسي

سهلٌ سَرْحُ

تلكَ الصورةُ ليستْ لي..

تلك المرأةُ لا أعرفُها..

ظهرتْ خطأً في مرآتي..

أو.. مرآتي تقصدُ غيظي..

أو.. مرآتي.. نسيت وجهي..

ما تعكسه عيبٌ فيها ...

بُهِتَتْ ... ذُهِلتْ ..

تلكَ المرآآآةُ..!!

لَمَّا سمِعتْ..!

قالتْ :

إنْ كُنتُ أنا

ما تصفُ المرأة..!

فأنا لستُ بمرآةٍ..!

أنا لستُ بمرآةٍ !؟

أو..

هيَ ليستْ بامرأةٍ..

واو..

صفَعَتْها المرأة فانكسرتْ

وانشطرتْ.

قصــــة:

الاتجاه المعاكس

بسام الطعان

الساعة تجاوزت العاشرة بقليل، والشمس التموزية لا تتعب من إرسال أشعتها الحارقة، والرجل الخمسيني، يرتدي ثوباً رمادياً ممزقاً من أطرافه، وسترةً عسكريةً سميكةً وعتيقة، تنقصها الأزرار الذهبية والأوسمة والنياشين، يعتمر كوفيةً بيضاء مزينةً بخرائط من الوسخ، وعقالاً ينتمي إلى أحزاب اليمين المتطرفة، ينتعل حذاءً بلاستيكياً بلا جوارب، يمتطي حماراً أبيض مجهول النسب، يسير في شوارع البلدة، وفي حضنه جهاز تلفازٍ عتيق، يمسك به بيد، وبالأخرى رسن الحمار الذي يسير ببطءٍ ويحن إلى قشر البطيخ.

مع هذا الديكور الذي تلبسته الشوارع، اتسعت العيون، انفتحت الأفواه، تعالى الضحك، وكثرت التعليقات.

الرجل لم يبالِ بشيء، وإنما راح يوعز إلى رفيقه أن يسرع، وذلك بوكزاتٍ متلاحقةٍ من كعبيه على جانبي بطنه المنتفخة.

وقف أمام ورشة لإصلاح الأجهزة الكهربائية في سوق البلدة، مسح نافورة عرقه بطرف كوفيته، أرسل نظراته إلى داخل الورشة، وحين شاهد شخصاً جالساً خلف طاولته ويعبث بجهاز مذياع، ناداه بصوت آمر:

- تعال يا معلم.. تعال ساعدني.

ترك «الخبير الإستراتيجي» ما بيده، نظر بدهشةٍ إلى المنظر، ابتسم، هز رأسه، ثم تقدم باتجاهه:

- ماذا تريد؟

- هذا التلفاز معطل.. أصلحه بسرعة فأنا قادم من قرية بعيدة.

اقترب منه محاولاً حمل الجهاز إلى الداخل، لكن الحمار أفرغ فجأة ما بداخل بطنه، فكاد يتقيأ وهو يتراجع مذعوراً إلى الوراء، لم يجرؤ على الاقتراب مرة أخرى، فاكتفى بالصياح والاحتجاج، الحمار لم يكترث، وظل يفرغ ما بجوفه أمام الرصيف اللامع، أما صاحبه فنظر إلى الخبير، حلل نفسيته وشخصيته، ثم ضحك بعذوبة، وقال:

- إنه حمار.. هل تساوي عقلك مع عقله؟!

ثم أضاف بشيء من السخرية:

- يبدو أن الحمار أذكى منك.

ما إن سمع هذه الجملة حتى احمّر وجهه، انتفخت أوداجه، وقال كلاماً ما كان يجب أن يقوله، أما الرجل فتغيرت كل ملامحه، بدا مثل من يتسلح بكراهية الطيبة، وفجأة رشه بسيل من التوبيخات مع بعض الشتائم الرنانة.

ولما بلغ الحنق مرحلة متفجرة، والروث يخرج منه البخار ويلطخ رؤيته، قال بعصبية وغضب:

- اذهب من هنا.. لن أصلح جهازك.

قاص سوري.

فجأة نهق الحمار، وكأنه يحتج مثل صاحبه، فهو عكس كثير من البشر يفهم معنى الوفاء، ولا يعرف السرقة، ولا الرشوة، ولا النميمة، ولا الحقد، ولا الرياء، ولا النفاق، ولا الخوف، ثم راح يهز ذيله، يحرك أذنيه كرادارين، ويقول في نفسه: «سأرفسه.. سأحطم أسنانه وحنكه إذا اقترب مني».

شعر الرجل بالإهانة، فنزل عن ظهر الحمار، وراح يسدد إلى صاحب الورشة نظرات صاروخية، ثم بصق عليه، وهو لا يزال يمسك بجهازه «الأنتيكا».

حين تعالت صيحات الاثنين، تجمع أمام الورشة كل أصحاب الدكاكين والعربات والمتسوقين، فبدت وكأنها الفرن المناوب في ليلة العيد..

جحافل الغضب سيطرت على صاحب الورشة، فحمل سلاح اللسان البذيء، ودخل بشجاعة أرض المعركة، فما كان من الآخر إلا أن خطف عقاله النائم فوق رأسه وحاول الهجوم، لكن التلفاز سقط على الأرض وتحطمت شاشته، نظر إلى الحطام المتناثر، أحس بأن قلبه قد انشطر إلى فلقتين، بدا مثل حوت غاضب في موج صاخب، وبسرعة غير متوقعة، هجم على الخبير الذي لم يستطع أن يخلّص نفسه إلا بعد أن انتشرت أيادٍ كثيرة من حوله وسحبته بقوة إلى الوراء، غير أن الرجل لم يشفِ غليله، ظل يهدد ويتوعد ويطالب بجهازٍ جديدٍ بدلاً عن جهازه القديم.

حاول الهجوم مرةً أخرى، لكنه كان محاصراً بين الأجساد والأيدي، فرفع سبابته، وقال موجهاً كلامه للخبير الذي كان جالساً على الرصيف ومشغولاً مع أنينه:

- «وينك يا... أنا رايح وراجعلك».

نهض دفعةً واحدة، وقال بغضبٍ أقوى من غضبه:

- «روح بلط البحر».

فلم يرد هذه المرة، وإنما دفع كل من حوله، امتطى حماره، ثم أرسل له شيفرته ففهمها بسرعة وانطلق باتجاه القرية، وظلت التعليقات ترتفع في سماء البلدة حتى اختفى.

صباحاً، استأجر شاحنةً صغيرةً من قرية مجاورة، حشر فيها أبناء عشيرته الميامين الذين تسلّحوا بالعصي الغليظة، وما أن توقفت الشاحنة أمام الورشة، قفز الواحد تلو الآخر كالقرود، هو وعلي وعمر وسعيد وحميد وسالم وحسن وماجد ومحمود وبدر وهلال وخميس وجمعة ورجب وشعبان ورمضان، ثم هجموا على الورشة وارتفعت أصوات التكسير وكأن زلزالاً قد وقع، وقبل أن ينتهوا من عملهم، ويرجعوا إلى ديارهم سالمين، وصلت سيارةٌ أخرى محملةٌ بتسعة رجالٍ وثلاثة شباب وغرٌ واحد، وكلهم ينتمون إلى قبيلة الخبير، وأمام الورشة، وعلى الأرصفة، سارت جداول حمراء قانية، ولم تنته الحرب.



سكتش للفنانة أمل دلقوي / الأردن

نظرات حائرة

خالد يوسف أبو طماعه

المكان هادئ، رائحة التبغ تملأ المكان، نظرات الريبة تغزوه من كل العيون التي كادت أن تخرج من محاجرها، ظل يمشي واثقاً إلى الطاولة.

سيدة في العقد الخامس من العمر، لا تبدو عليها أية آثار شيخوخة أو تجاعيدُ تشي بزوال أنوثتها، امرأة في أوج بهائها ورزانتها، يلفها هدوء يزينه ثقة وكبرياء.

جلس يقابلها بنظرات تجوب المكان، استقر حاله وسكنت نفسه بعدما رأى الجميع غارقاً بما يشغله، لا يزال محدقاً في عينيها الواسعتين المتوشحتين بنظراتها الحادة حتى أطرق مفكراً، وبعد صمتٍ طويلٍ استجمع كل ما لديه من حكمةٍ وذكاء... ما اسمك؟

ارتفعت أصوات كركرة النراجيل في المكان، رائحة التبغ تفيض منه وصخب الأمنيات معلقٌ مثل نجمة في السماء!

تنفست الصعداء، وبابتسامة هادئة ونظرة غائرة، قالت: وفاء... اسمي وفاء عبد الرحمن، ابتسم عندما سمع الاسم، وفاء اسم بطلة في روايتي الأولى، وهو اسم صديقة لي أيضاً كانت في ذاكرة الأيام، هذه الذاكرة التي لا تريد أن تشيخ رغم شقاوة العمر، لا تزال تعمل بشكل جيد وجميل وأنا راض عنها، حينما أشعر بخيانتها أضرب رأسي بالجدار لأستعيد شريطها الذي يحاول الهرب ولا أريده أن ينتهي.

كل هذا يجري وهو ينظر في عينيها، وهي مسمرة نظراتها في وجهه الذي يشبه لون القهوة، امتلأ المكان بالدخان، فأصبح ضبابياً، ومن بين سحبها يأتي صوتها الرخيم... أصرّ هذه المرة أن يستمرّ في مواجهتها وعدم زحزحة نظره عن عينيها.

هل دخلت مكاناً مثل هذا من قبل، هل تشعر بالحرج؟ أنا لم أجالس أحداً قبلك في هذا المكان الذي تراه يعج بكركرة النراجيل وغشاوة الرؤيا وهمسات القلوب، أنت أول إنسانٍ يشاركني هذه الطاولة التي حجزت لي منذ زمن، لا أعلم لماذا أنت الوحيد الذي طلبت منه أن يقاسمني إياها، لا أدري لماذا تدغدغني عواطفي وتمنيني بشيء كان غائباً عني، هل ما زلت تمارس عادتك القديمة؟ هل تكتب لهذه اللحظة؟ ما فائدة أن تتعب قلمك وروحك وفكرك ولا تجد من يهتم، هل تعتقد أن كل الذين يجلسون هنا سعداء، هل جميع الناس سعداء، وتجيب على السؤال... لا أظن، يحاولون تقمصها، تمثيلها، لعب الدور باحتراف ومهارة، وفي نهاية الأمر يسلمّون بفشلهم ويعترفون بخيبتهم، بعضهم يظن أن السعادة تكمن في المال، هم مخطئون، فها أنا أملكه ولا أشعر بطعمها، ولا أحس بحنان من هم بقربي، بجانبي، من هم جزء مني، بل أشعر بغصةٍ ومرارةٍ في نفسي، وفي النهاية أسلّم بخيبتي.

رباطة جأشها حيرّه وأثار العجب في نفسه، بعد لحظات ظهرت معالم قلقٍ على وجهها، يدان ترتعشان وشفتان

قاص أردني.

ترتجفان رغم الهدوء الذي يلفها كقرص شمس ساعة الغروب، ظل محدقاً في وجهها ونظراته لا تفارقها، مستمعاً لما تقول، تسلح بالصمت والتأمل فرحاً بشلال المطر الذي تدفق من شفتيها.

من الطبيعي جداً أن لكل فعل أثره، فالمكان جديدٌ وملامحه غريبة، الكتابة عادةً لا أستطيع هجرها، قلمي يكتب ما يريد وما يحلو له، يعبر عن رأيي، وضعت له خطوطاً حمراء لا يمكن تجاوزها، ليس لأنّي كان سلطة عليه، قناعتي أن يرضي ضميري وما أؤمن به، وفي النهاية نحن شريحةً مهملةً ومنسية فلا تتعبي نفسك معي!، السعادة شيء ومعناها جميل، تأتي لوحدها بقليلٍ من الحب والعطاء، هذه ليست فلسفة، سيدتي... ليس بالخبز وحده تحيا الشعوب، وليس بالمال وحده يسعد الناس، هذه قاعدة وناموس لا يتزحزح.

بكلمات مقتضبة قالت: - الأغنياء هم أكثر من يفتقدون السعادة والحب والعطاء.

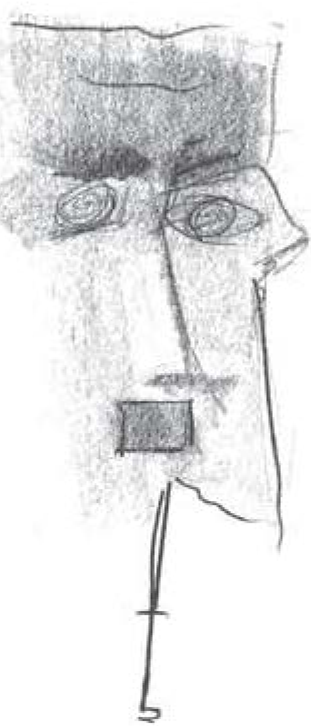
الكل يعاني نقصاً ما، الفقير يشكو والغني يعاني، عندما يشعر المرء بحنان من يحبه ويقدره يكون قد نال جزءاً منها، وعندما تهب بدون مقابل يكون هذا قمة الوفاء، يجب أن يشعر بعطائه وحبه لمن منحهم إياه، يتلذذ بكرمه وعطفه تجاه من يحبهم.

رنين الهاتف قطع حبل الكلام، اختصرت المسافة بينها وبين المتصل، أنهت المكالمة بكلمات قليلة مع حارس العمارة..

علامات الحزن تكسو ملامحها، يحاول سبر أغوارها البعيدة، البعيدة جداً، يحاول كشفَ السر الكامن فيها، مسح الغموض والحزن المتمرد الذي استوطن صفحة وجهها، كانت كلماته تبدد القلق القابع فيها...

سيدتي.. الحنان شيء عظيم، تمتلكين قلباً واسعاً وأحاسيس رقراقة، أنت امرأة نرجسية، تملكين من المشاعر ما يسع هذا الفضاء، قناعتي أن أحترم ذاتي، السعادة أن أرسم البسمة على وجوه الآخرين.

رنين هاتفه جاء على غير عادته، تغيرت ملامحه، ارتشف ما بقي من قهوته، دفع بالنقود للنادل، ظلت الطاولة تشكو وحدتها، خرجا يجران كآبة ارتسمت على وجهيهما، وانطلقا مسرعين!



سكتش للفنانة أمل داهوي / الأردن

قصـــــة:

مساحة ود

◄ إبراهيم عوض الله

هي:

زوجي العزيز.. كثيراً ما قلت لك إني راحلة، لم تصدق ولم تأخذ كلامي على محمل الجد.. في قرارة نفسي أيقنت أن شبكة الحرير التي تجمعني بك قد تهتّكت، ولم يعد للكلمات المجهضة أي معنى.. لهذا رحت أسطّر لك من فيض مشاعري ما عجز لساني عن النطق به، ورحلتُ من عالمك بعد أن خيّم على حياتنا الصمت، وليس في جعبتي غير الدموع والعتاب والذكريات.

يقال إن بعض الناس يحتفظون بجمالهم مهما تقدم بهم العمر، فإذا غاب الجمال عن وجوههم، انتقل إلى قلوبهم.. وها أنا أفتح لك قلبي من جديد، أعصر آهاته، وأسطّر ما يخالجني من شعور.

أبدأ فأقول إني مسكونة بالغربة، وأنت أرجوحة إيقاعية في رأسي.. في غربتي معك غاب من حياتي الربيع، غابت اليابسة، طُرُقي صارت ممرات ضيقة ودهاليز أسطورية معتمة.. حياتي باتت صحراء، سراب، زوابع، شمس لاهبة حارقة على مر الدوام.

معك بات الحزن يقطر من عروقي، ومن كل ملامحي، وعزائي أنك ما زلت في ذاكرتي تنبض.. أنا لا أتحدث عن زمن مضى، أنا أتحدث عن الحاضر.. الماضي كان أجمل وأحلى من كل الكلمات.. فيه تجسّدت حياتي بأحلى الصور معك، كنت دنياي وأملي، عوضني عن أحلى أمنية تتمناها امرأة في حياتها، الأمومة.. هذه إرادة الله، لكن ما ذنبي أنا حين أهملتني في حياتك وتركتني على قارعة الطريق أنزف، أحدث نفسي، أجتر ذكرياتي وحدي، أنام وحدي، أعيش وحدي وأموت وحدي.

قلبي الذي كان واحة حب على مدى ربع قرن قضيته معك، راح اليوم يصرخ ويتأوه وأنت ترقد في سرير امرأة ثانية ملكت عليك أحلامك.. لقد أجهضت بفعلتك هذه بقايا أملي وأحلامي ونبض قلبي.

آه، كم خنقت في أعماقي كلمات جميلة في السنوات الأخيرة!.. كم لجمتني عن النطق بأحلى الكلمات، وأنا أراك تقتحم عالمي كحصان جامح لا سيطرة لي عليه..

كثيراً ما كنت أشعر أني أفقد لغتي وكلماتي حين تكون بجانبي، وعندما أتوحّد مع نفسي تعود لغتي، تنبثق دموعي وتتوالد آهاتي.

قد تقول أني كبرت، وأنا أقول أنه كلما تقدم الإنسان بالعمر يحتاج إلى رعاية أكثر واهتمام أكثر.. لقد تجاوزت بأفكاري كثيراً، لأول مرة تخونني قوة الصمت، فأبوح بما في أعماقي على صفحات.. أنت الوحيد الذي ملك أحلامي، وما زلت أنتظر عودتك بفارغ الصبر.

في أيامي الأخيرة كثيراً ما رددت على مسامعك أني تعبت.. لم تجب.. دموعي وحدها كانت تجيب عن كل الأسئلة.. للمرة الألف قلت لك أن الغضب لا يحل أية مشكلة، وكم مشكلة يحتاج هذا العمر القصير حتى ينتهي!.. مع ذلك تماديت وزرعت

◄ قاص أردني.

الأحزان في صدري.. أحزان الحب معك ما أطول أن تدوم، أنت لم تعد تشعر بوحدتي أو غربتي.. عبر آهاتي وتوجعاتي قاتلتك بصمت، وتشاجرت معك بصمت، بدموعي وصمتي ومحبتي ناجيتك، أنت قتلتني بشموخك وتعاليك ومجافاتك لي وبعدك عني.. شعرتُ أنك تقتحم حياتي عنوة بعد زواجك للمرة الثانية، تدخل قلعتي من أبوابها الخلفية، لم تطرق أبواب قلبي المشرعة لك على مر الدوام.

أثناء وجودك معها، أشعر أني أغوص في نفق مظلم وطويل تحت سراديب الأرض، أسبح في العتمة.. أتمنى لو تنشق الأرض وتظهر أمامي فجأة تنقذني من وحدتي.. لا أريد منك شيئاً.. أريد أن أراك تعود إليّ فقط بكل ما فيك من حسنات وعيوب.

حياتي بدت واهية كشبكة عنكبوت في مهب الريح، والذكريات ما زالت تعصف وتدمّر.. في سنواتي الأخيرة معك عرفت البكاء والدموع والتنهدات.. شعرتُ أن ينابيع الألفة جفت في صدري، أصبحت الحياة والموت في قلبي سيان.. أنت عنيف في حياتك، عنيف في النقاش إلى الحد الذي يخيف ويجعلني ألوذ بالصمت.. معك تحوّلت حياتي إلى إسفلت أو رصيف مهان.

دفعتني بكل قواك إلى زاوية الصمت والوحدة، وكنت ألتزم الصمت لا عجزاً عن النطق، لكن خوفاً من أن يفضح قلبي آهاتي التي تقمعها باستمرار.. أنت غاضب متقلب، وأشعر أنك تعاقب جنس حواء فيّ أنا وحدي.

لقد أطلتُ عليك، أليس كذلك!.. ها أنا أختصر وأطلب بصراحة أن تعيد ما سلبتني إياه.. أنت سلبت من حياتي دفء العلاقة الزوجية، والأنس تحت سياط أوامرك.

إني راحلة، أنا بحاجة إلى التفكير والهدوء.. ومشكلتي أني لا أدري إذا كانت حياتنا الزوجية ستستمر!.. فمنذ أن وُجدت امرأتك الجديدة لم أحس أنك تحترمني قط، وشعرت أنك تعاملني في البيت كمواطنة من الدرجة الثانية، مع أني كنت ألبي جميع طلباتك وأقوم بكل واجباتي.. أعرف أن مشاغلك كثيرة، لكن أخبرني بربك أين أقع أنا في سلم أولوياتك؟

ربما وجدتُ عند أهلي بعض الدفء والعطف والأمان الذي افتقدته معك، وليكن الله في عوني وعونك، فالمهمة شاقة وصعبة بعد أن غدت حياتي معك سراب في سراب.. لقد اتخذت قراري بالرحيل لأعرف حقيقة مشاعري تجاه الانفصال، ولا أعرف إذا كنت سأعود أم لا!.. المهم أن تعود إليّ حياتي، ويعود إليّ نبض قلبي.. وأعتقد أن قلبي وحياتي بين يديك.

ثانية أتوقف عن البوح بما في أعماقي، لا عجزاً مني، ولكن حتى لا أدمّر نفسي معك مرتين.. ويا لشقاء نفسي وعمري إذا كنت أخاطب فيك رجلاً يسمع أحلامه فقط، ولا يسمع توجعاتي.

* * *

هو:

زوجتي العزيزة، عندما دخلت البيت هذا المساء، وجدته خاوياً، ارتطم نظري بالأثاث وبعض حاجياتك، ومظروف رسالتك المسند على صورة زفافنا أمام المرآة.. أعترف أن عشا ليلي داهم عينيّ وساد المكان، ومع أني قرأت توجعاتك التي طالما أحسستُ بها، إلا أني لم أصدق خبر رحيلك.. كابوس لاحق أنفاسي تلك اللحظة، شعرت أني إنسان خاطئ ويرغب في الاعتراف أمام حبره الأعظم.. صورتك كانت تنير المكان وابتسامتك تشرق.. خلتك بثياب قديسة لا بفستان الزفاف، وها أنا أعترف وأسطر ما يخالجني من مشاعر.

ذات ليلة من ليالي الصيف، وقبل أكثر من ربع قرن.. جئتني بأجمل الثياب وأحلى الكلمات.. ولسنوات طويلة ظل أريج عطرك يطارد أنفاسي، وجهك ينضح ببراءة الأطفال وسعادتهم.. أنفاسك كانت تمدني بالحياة، وقلبك الطيب

كان الوهج الذي أستمد منه الدفء في ليالي البرد والصقيع.. أقول كان وكانت وكأنك ظلٌّ بهر حياتي لفترة ثم انطفأ فجأة.. لا، فأنا أعترف أنك ما زلت تتوقّدين في حياتي كلهب في شتاء بارد، تحرقين جسدي كجمرة لاهبة، تتربعين في قلبي مثل نداء خالد.

أنا أتذكر الآن كل التفاصيل، كنت وما زلت وردة في ظل رجل معطوب، ولا أدري أكنت قاسياً طوال فترة عمري أم مكابراً!.

عبر ضوء أصفر باهت كنت أراك دائماً.. التفاصيل واضحة رغم عتمة الليل وظلمة المكان وقهر الزمان.

في منامي رأيت أحلاماً جميلة، حاولتُ أن أجسّدها في واقعي.. أنت بكل قواك دفعتني للبحث عن الواقع.. الواقع كان زوجة ثانية «وليس امرأة أخرى كما قلت»، بعد أن عجز الأطباء عن تجسيد حلمي معك بصراخ طفل يملأ حياتنا بأحلى كلمتين في الوجود «بابا وماما».. وقبل أن أقدم على الخطوة التالية.. كثيراً ما فكّرت أن باستطاعة الرجل أن يتزوج مثنى وثلاث ورباع، ومع أن لكل امرأة جمالها وعطرها ولونها وصفاء عينيها، إلا إنه لا يستطيع أن يحب من بينهن إلا امرأة واحدة.

لسنوات طويلة وأنا قابع أحدّق في الممرات الضيقة.. في خريف عمري تحقق المحال، ونبت لي أطفال كالورود في لوحة أسطورية، ظهرت بصورٍ أجمل وأحلى من ألوان قوس قزح.

شعرتُ أني بحار تائه وسط محيطين، فقدت شطآن قلبي بين الزوجتين.. ولم تستطع إحداهن أن تملأ الفراغ الذي تخلّفه الأخرى.. بتُّ سجين المحبسين، وما عدتُ قادراً على الإفلات من الواقع.. وحين عدت إليك، عدت إليك لأغوص في بحار عينيك وأسبح على شطآن وجنتيك.. كنت دائماً مقتنعاً بأن الحب طبق متجدد الشهية، رائحة عطرة على مر الزمان، لكني شعرت أنك تنزلقين من حياتي بين الصمت والموت.

برودة قطبية كانت تلامس جسدي عندما أراك صامتة.

الصمت بيننا صار لغة التخاطب.. لفترات طويلة شعرتُ أن الصمت أعمق جذوراً وأشد رسوخاً من العلاقة المبنية على سهولة المحادثة.. كلانا كان مثل مسافرين من عالمين مختلفين، تواردت أفكارهما وتشابهت قبل أن يلتقيا ويتصافحا.

تطوّر الصمت إلى الموت.. الشجار كان بداية الموت.. الشجارات السليمة تنعش العلاقات الزوجية.. الشجارات أمر طبيعي في الأسرة.. العتاب صابون القلوب، وكنت بشجاراتي معك أحاول أن أعرف ما يدور بخلدك.. كنت أهرب من مشاكلي العائلية المعقدة وبيتي الآخر، لأتشاجر معك بعتاب وحنان.. كم كنت بحاجة إلى نسمة صيف، ورؤيتك كانت النسمة التي ترد الروح في أيامي القاسية.

معك كان يتلاشى الألم.. بصَمْتك شعرتُ أن العطف هو الحب المبصر والأعمق والأغنى.. هذا هو الحب الذي طالما كنت أسعى إليه.. لكن تبيّن فيما بعد أنه من المتعذر أن تجد شخصاً يفهم الآخر طوال الوقت.. فكل إنسان فريد في حياته.. وهذا يعني أن ما من أحد يستطيع أن يفهم الآخر على الدوام، فذلك يتطلب منه أولاً أن يصبح هو الآخر.. وبدت معظم مشاحناتنا من منطق «أنت لا تفهمني كما ينبغي».

في الأيام اللاحقة، شعرت أنك تنزلقين بين فترة وأخرى من حياتي ومن بين أصابعي كزئبق بتُّ معتاداً على انسيابه، مستمتعاً بانزلاقاته، مبهوراً بعودته.. أما عندما قرأت رسالتك، وعرفت أنك راحلة.. شعرت أن مساماتي امتلأت أحزان، وتراءى لي رحيلك مثل كسوف الشمس، تمنيت أن تتوقف الشمس والأرض عن الدوران، ويتوقف الزمن حتى تعودي.. في رحيلك شعرتُ أنك شفيتِ ومرضتُ أنا.. أنت مرآتي وظلي، وطالما بقي للصورة ظلال فالأمل باقٍ، والقلب ما زال بأنفاسك ينبض.

بيت أسترين

خورخي لويس بورخيس*

ترجمتها عن الإسبانية: أمل العلي

أعرف أني أُتهم بالأنانية، ربما أُتهم بكُره البشر، وربما بالجنون. هذه الاتهامات (التي سأعاقب أصحابها في الوقت المناسب) تافهة. صحيح أني لا أغادر بيتي؛ ولكن صحيح أن أبواب بيتي، «اللامحدودة»، مشرعة ليل نهار للناس والحيوانات. فليدخل من يشاء. فلن يجد حلى نسائية، ولا ترف القصور، لكنه سيجد الهدوء والانفراد. سيجد أيضًا بيتًا لا مثيل له على وجه الأرض. (كاذبون أولئك الذين يدّعون أن له مثيلاً في مصر). وحتى الذين يعادونني يعترفون بأنه لا يوجد في البيت قطعة واحدة من الأثاث.

وحسب خرافة مثيرة للضحك، فأنا هو أستريون، شخص سجين. هل وجب علي أن أؤكد أن ليس ثمة باب مغلق؟ أَوَجب عليّ إضافة أن لا قفل في البيت؟ وعلاوة على ذلك، خرجت إلى الشارع ذات مساء وقبل حلول الظلام عدت إلى منزلي بسبب خوفي من وجوه الرعاع؛ هي وجوه بلا ملامح، ولا لون، مثل راحة اليد. كانت الشمس قد غربت، بيد أن صرخة طفلٍ عاجز والتوسلات البلهاء للرعاع نبهتني إلى أن الكل قد تعّرف عليّ. كان الناس يُصلّون، يفرون، يركعون. البعض صعد درج مدخل معبد الفؤوس. آخرون جمعوا الحجارة. وأعتقد أن أحد المارين اختبأ في البحر. ليس بالأمر الهين أن تكون أمي ملكة. يجب ألا يقع الخلط بيني وبين الرعاع، فهذا لا يُرضي تواضعي.

حقيقة الأمر، أنا فريدٌ في نوعي. لا يُهمني ما يوصله شخصٌ إلى آخر. مثلاً لفيلسوف، أعتقد أنه لا يستطيع أحد أن يتواصل من خلال فن الكتابة. التفاصيل التافهة والمزعجة لا مكان لها في عقلي، الذي هو على مستوى كبير. لم أضبط أبدًا الفرق بين كلمة وأخرى. بالتأكيد فإن نفاد صبري الهائل منعني من تعلم القراءة. في بعض المرات، أتأسف لذلك، لأن الليالي والنهارات طويلة.

من الواضح أنني لا أُعدم شرودًا. أنا شبيه بالحمل المندفع بسرعة، أُلقي بنفسي في سراديب من حجر إلى أن أسقط على الأرض مصابًا بالدوار. أختبئ في ظل بئر أو في انعطافة ممر وأتخيل أني ملاحق. ثمة أسطح حيث أترك نفسي تسقط إلى أن أُدمى. أقوم بدور النائم في أي ساعة، مغلق العينين وزافرًا بقوة. (في بعض المرات، نمت نومًا حقيقيًا، وفي مرات أخرى حين فتحت عيني كان لون النهار قد تغيّر) لكن، من بين العديد من الألعاب، أفضل لعبة أستريون الآخر. أتصوره يأتي لزيارتي وأعرض عليه رؤية بيتي. وبمنتهى اللياقة أقول له: «الآن، نُفضي إلى فناء آخر»، أو «قلت لك إن هذا الممر المائي سيعجبك»، أو« والآنَ سترى صهريجًا بملأه الرمل»، أو «سترى الكهف كيف ينقسم إلى قسمين وإلى ممرين». أحيانًا، يجافيني الصواب فنضحك من قلبينا.

لم أكتفِ باختراع هذه اللعبة. كنت أمارس لعبة تأمل بيتي. كل أقسامه تتكرر مرات. كل جهة هي أخرى. لا يوجد بئرٌ واحد، ساحةٌ واحدة، مشربٌ واحد، مطعمٌ واحد؛ فالمطاعم والمشارب والساحات، والآبار هي أربعة عشر (هي عددٌ لانهائي). البيت مساحته مساحة العالم، أو بالأحرى، هو العالم. وعلى الرغم من ذلك، ومن شدة الملل من الساحات ذوات البئر والسراديب

---

* مترجمة أردني.

المغبرّة ذوات الحجر الرمادي، خاطرت بنفسي بالخروج إلى الشارع، رأيت معبد الفؤوس والبحر. وهذا ما لم استوعبه، إلى أن أوحت إليّ رؤية ليلية أن البحار والمعابد أربعة عشر هي الأخرى «عدد لا نهائي». كل شيء بعدة مرات، أربع عشرة مرة، «عدد لا نهائي» بيد أن ثمة شيئين في العالم لا نظير لهما: هناك في الأعلى، الشمس المُشتّة؛ وهنا في الأسفل أستريون. ربما خلقتُ النجوم، والشمس، والبيت الشاسع، لكني لم أعد أتذكر ذلك.

كل تسع سنوات، تسعة رجال يدخلون البيت لأخلصهم من كل آثامهم. أسمع وقع خطواتهم وأصواتهم في عمق السراديب الحجرية، فأسرع فرحًا لاستقبالهم. الحفل يستمر لدقائق معدودة، يخرّون صرعى الواحد تلو الآخر، دون أن تتلوث يدي بالدم. يظلون حيث سقطوا. وجثثهم تساعدني على التمييز بين السراديب. أجهل من هم. غير أني أعرف أن أحدهم، لحظة احتضاره، أخبرني أن مُخلّصي سيأتي يومًا ما. منذ ذلك اليوم، لم تعد الوحدة تؤلمني، لأني أصبحت أعرف أن مخلّصي موجود، وأنه في النهاية سينهض من الغبار. لو أني أستطيع سماع كل ضجيج العالم، فسأسمع وقع خطواته. أتمنى أن تقودني خطواته إلى مكان حيث السراديب والأبواب أقلّ، ويراودني سؤال: على أي هيئة سيكون مخلّصي؟ هل سيكون على هيئة ثور أو إنسان؟ هل سيكون ثورًا برأس إنسان؟ أم سيكون مثلي؟سطعت الشمس على السيف البرونزي، حيث لم يعد ثمة أثر للدم.

« أريادني، أتعتقدين ذلك ؟ قال ثيسيوس، بالكاد دافع المينوتور عن نفسه».*

---

* المينوتور في الميثولوجيا الإغريقية مخلوقٌ نصفه رجل ونصفه الآخر ثور وهو ابن باسيفاي زوجة مينوس ملك كريت ثورأبيض كالثلج يدعى الثور الكريتي تم إرساله إلى مينوس كتضحية من قِبل بوسيدون (إله الأعماق والبحار).

وقام مينوس بمهاجمة أثينا ليفرض إتاوة بسبعة شبان وسبع عذارى ليأكلهم المينوتور كل 9 سنوات. ومرت السنين وأهل أثينا يدفعون هذه الضريبة الغالية من أبنائهم الشبان إلىأن ظهر (ثيسيوس) وهو ابن ملك أثينا من امرأة ريفية؛ الذي ألح على والده أن يرسله إلى كريت مع مجموعة الشبان والفتيات ليلاقي المينوتور، ليخلص شعبه من هذا الثمن الباهظ وينهي عهد الذل.

ووصلنا لسفينة إلى (كونوسوس) ونزل منها ضحايا المينوتور ليلقوا مصيرهم البشع، وكان من الطبيعي أن يمر هؤلاء الضحايا على الملك ليرى كم هم شباب أقوياء وكم هن فتيات حسناوات لكن أريادني ابنة الملك مينوس أعجبت كثيرًا بثيسيوس الوسيم مفتول العضلات، ووعدها أنه سيتزوجها إن ساعدته في التخلص من المينوتور الذي هو في الأصل أخوها من جهة الأم، فتقرر أن تنقذه من براثن المينوتور، وقدمت له كرة من الخيطان وسيفًا بتارًا وفي لحظة دخول الضحايا إلىاللابيرنث قام ثيسيوس بربط الخيط عند المدخل، ليعود مسترشدًا به بعد أن يقتل المينوتور. وانتظر ثيسيوس حتى حل الليل وتسلل بين الممرات باحثًا في حذر عن غريمه، وحانت المواجهة عندما وجد الوحش نائمًا فبادره بعدة طعنات قضت عليه وأخمدت أنفاسه إلى الأبد ونجح ثيسيوس في قتل المينوتور وعاد ليتزوج أريادني. «ويكيبيديا» – ملاحظة المترجمة.

---

* خورخي لويس بورخيس: كاتب أرجنتيني من أبرز كتاب القرن العشرين ، ولد في 24أغسطس1899 وتوفي 14 يونيو1986 بالإضافة إلى الكتابة فقد كان بورخيس شاعرًا وناقدًا وله عدة رسائل.

كتب بورخيس الشعر والمقالات والعديد من المسرحيات بالإضافة إلى قصصه القصيرة التي نال شهرته منها، وكمًا كبيرًا من النقد الأدبي والافتتاحيات وتعقيبات على كتب وعدد ضخم من المختارات الأدبية.

كما كان مترجمًا بارعًا للأدب من الإنجليزية والفرنسية والألمانية إلى الإسبانية بالإضافة إلى الإنجليزية القديمة والإسكندنافية. وقد تأثرت كتاباته بفقده للبصر الذي بدأ، كما هو الأمر مع والده من قبل، في سنيّ الرشد. وكان من بين أكبر اهتماماته الفكرية عناصر علم الأساطير والرياضيات وعلم اللاهوت والفلسفة.

المصدر:
http://www.mundolatino.org/cultura/borges/borges__6.htm

ورقة اليانصيب

قصة : أنطون تشيخوف

ترجمها عن الإنجليزية : حسين سعيد طة

(إيفان ديمترش) رجل من الطبقة المتوسطة والذي يعيش وعائلتة بدخل قدرة مئة جنية في السنة وهو مقتنع بقَدرة.. الآن يجلس فوق الكنبة الجلدية المريحه ويقرأ الصحيفة باسترخاء.. قالت زوجتة وهي مثلة تبحث عن قائمة أرقام اليانصيب: لقد نسيت قراءة الصحيفة هذا اليوم..

قال إيفان ديمترش: القائمة هناك.. نعم نعم.. ولكن ألم تفقدي ورقة اليانصيب خاصتك..؟

بسرعة قالت زوجته: لا.. لقد ابتعتها يوم الثلاثاء...

قال الزوج بهدوء: ما هوالرقم...؟

قالت الزوجة: سلسلة 9.499 والرقم 26..

أجاب الزوج: حسناً.. سوف نبحث عنة.. (9.499 و26)

إيفان ديمترش لا يؤمن بحظ ورقة اليانصيب.. وكقاعدة لدية فهو في يوم من الأيام لم يهتم بقائمة أرقام اليانصيب التي تنشرها الصحف.. ولكن الآن حيث أنه ليس لديه ما يفعلة فهو يبحث بإصبعه عن الرقم في القائمة التي تضطجع أمام ناظريه.. وهناك في السطر أعلى الصفحة.. أبصرة..

أجل إنه الرقم (9.499) لم يصدق عيونه.. وضع الصحيفة على ركبتية دون أن يحاول البحث عن الرقم المنشود.. كما لو أن وعكة صحية آلمت به الآن أو أن أحدهم رشقه بماء بارد.. أحس بألم في معدته والعرق يغمرجسدة..

قال الزوج وقد سكنة الارتباك: ما شا.. 9و499.. هناك.. الرقم.. هناك

زوجتة نظرت إلى ملامحة الخائفة وأدركت أنة قد عثر على شيء ما.. سألتة: 9و499..؟ (وجهها فقد لونة الطبيعي وألقت بثياب الطهي فوق طاولة المطبخ...)

أجابها: نعم.. نعم.. حقاً إن الرقم هناك..

قالت زوجته: ورقم الورقه..؟

قال الزوج: آة.. نعم.. هناك أيضاً رقم ورقة اليانصيب.. لكن.. انتظري .. لا.. أنا أقول.. رقم الورقه هناك.. أعتقد إنك تفهمينني..

نظر إيفان ديمترش إلى زوجته ومنحها ابتسامةً باهتةً ومملة.. كالطفل الذي أبهجة وجود دميته.. هي أيضاً منحته إبتسامةً رائعة.. فالسرور بسبب وجود سلسلة الرقم

◄ قاص ومترجم أردني.

في الصحيفة.. هو سرورٌ مشترك.. وهذا أبعد عنهما معاناة أوهام الفوز الخرافي.. إنهما مبتهجان.. بعد صمتٍ طويل.

قال إيفان ديمترش: إنة سلسلة رقمنا.. وإحتمال الفوز قائم.. ولكن ها هو أمامي.. حسنا.. والآن انظري.. انتظري قليلاً.. لدينا وقتٌ طويلٌ لخيبات الأمل.. إنه السطر الثاني.. لذلك فجائزة 75 ألف جنية.. ليست نقوداً فقط بل قوة.. ورأس مالٍ متين.. لننظر إلى القائمه.. هذا هو (26)

أقول: ماذا لو أننا حقا كنا من الفائزين..؟

الزوجان يضحكان ويحدق أحدهما بالآخر بصمت.. الفوز أفرحهما..

لم يكن بمقدورهما الكلام.. إنهما يحلمان.. حقاً.. هما بحاجه إلى مبلغ 75 ألف جنية.. ماذا يمكنهما أن يبتاعا بهذا المبلغ..؟

لا يستطيعا سوى التفكير بالرقم (9و499) وقيمة الجائزة 75 ألف جنية..

هكذا تخيلا الموضوع.. بطريقه أو بأخرى لم يفكرا بالسعادة بحد ذاتها والتي كانت قريبةً منهما.. إيفان ديمترش يمسك ورقة اليانصيب بيده وبعصبية يخطو داخل الحجرة.. بعد أن تخلص من الإنطباعات الأولى للفوز بدأ يحلم.. قال: «وماذا لو أننا فزنا وربحنا.. لماذا.. سنبدأ حياة جديدة في حال الفوز.. سأنفق 25 ألف جنية على شراء منزل مناسب و10 آلاف جنية مصاريف اضطرارية.. والسياحة.. سداد الديون.. والمبلغ المتبقي 40 ألفاً سأضعها بالبنك وأحصل على الفائدة المترتبة على هذا الفعل الإيجابي..

قالت زوجته: نعم.. شراء منزل.. هذا رائع.. في مكان ما.. فيلا في (تولا) و.. (اوريول بروفنس).. لن نبتاع فيلا كبيرة.. فهذا سيحصد مبلغ الجائزة..

الصور بدأت تزحف إلى مخيلته.. تصوراتٌ ذهنيةٌ مفرحة.. لقد أبصر ذاته غنياً ويتمتع بصحةٍ جيدة.. أحس بالدفء.. ها هو يتمدد تحت أشعة شمس الصيف.. يحتسي شراباً بارداً في حديقةٍ ذات أشجارٍ كثيرة.. الجو حار..

ابنه وأبنته حواليه يلهوان بالرمل الناعم ويلاحقان الفراش الذي يحلق فوق العشب الندي.. هو يشعر بارتياح عام وعدم الرغبة بالذهاب إلى العمل اليوم وغداً.. سيذهب إلى الحقول والبحر ويستمتع بمشاهدة الصياد ين وهم يصطادون السمك بشباكهم.. وفي المساء سيقوم بالاستحمام ثم مرافقة الجيران في نزهة..

قالت زوجته والتي كانت أيضاً منشغلة بأفكارها المفرحه: نعم.. إنه من الجميل ابتياع منزل..

تخيل إيفان ديمترش نفسة في شهر الخريف وهطول المطر.. ستكون الليالي باردة وفي الصيف سيقوم بالسير في الحديقة بمحاذاة النهر..

وعندما تتعب قدماه سوف يحتسي زجاجة عصيرٍ مثلجة ويتناول الطعام الدسم.. الأطفال يمرحون ويتراكضون ويخرجون من حديقة المطبخ حاملين الجزر.. هو يتمدد فوق كنبةٍ مريحة يقرأ مجلةً شيقة وبعد ذلك ولكي يستسلم للنوم سوف يستر وجهه بتلك المجلة ذات الصفحات الكثيرة الممتعة صيف شارع مارتن يتبعة غيوم ومطر.. تُمطر وتبلل أغصان الأشجار التي بدت كما لو أنها تبكي.. الرياح باردة.. الخيول.. الكلاب.. القطط..

جميع هذه الحيوانات فقدت الأمل بالحصول على جو دافىء.. لا يوجد مكان للسيرفيه.. ولأيام عديدةٍ لن يستطيع المرء الخروج للتسوق..

بخيبة أملٍ ينظر إلى النافذة الرماديه.. لقد حل الظلام.. إيفان ديمترش انتصب واقفاً ونظر إلى زوجته..

قال: ماشا.. أنت تعلمين بأنه يجب على السفر.. أعشق السياحه..

وبدأ يفكر كم هو جميلٌ زيارة جنوب فرنسا.. إيطاليا ومروراً بالهند.

قالت زوجته: أنا أيضا يجب أن أسافر.. لكن.. تأكد من الرقم مرة أخرى.

قال: انتظري.. انتظري..

بدأ بالسير داخل الحجرة وهو منشغل الذهن..: ماذا لو قمت بالسفر..؟ إنه من الجميل أن يسافر المرء وحدة .. أو مع جماعة.

تخيل الحقائب الكثيرة التي سيحملها وزوجتة إذا ما كانت برفقته.. ستشكو له من الصداع الذي سببه لها القطار.. نظر إلى زوجته وفكر في أنها ستعيق حركتة .. ورقة اليانصيب لها وليست لي.. بالإضافة ما الفائدة من سفرها.. ماذا سوف تفعل..؟ ستجلس في أحد الفنادق ولن تدعني أغيب عن ناظريها.. ولأول مرة فكر.. في أن زوجته قد كبرت في السن.. فكر برائحة الطعام التي تفوح منها الآن.. إذن سيقوم بالزواج مرةً أخرى.. لربما.. بالطبع.. هذه ترهات.. إيفان ديمترش فكر بأقاربها.. الكثيرمن الأخوة والأخوات.. الأعمام.. سيزحفون إلى هنا حال سماعهم النبأ كالمتسولين وسيمطرونهم بوابل من الإبتسامات الصفراء الباهته.. إذا ما منحتهم القليل سيبتغون المزيد.. إيفان ديمترش تذكر أقاربة ووجوههم.. في الماضي لم يساعدوة ويكرهونه الأن..

قال إيفان ديمترش: أنا حزين..

ملامح وجه زوجته تصدمه.. تحفها مشاعرالغضب واليأس.. فكر:

هي لا تعرف شيئاً عن النقود.. إذا ما حصلت على المبلغ ستضعة داخل صندوق وتخفي مفتاحه.. نظر إلى زوجته دون أن يبتسم الآن..

بكراهية.. هي أيضاً تبادله ذات الشعور بالحقد وعدم القبول.. هي أيضا لها أحلامها.. (أحلام اليقظة).. خططها الخاصة.. هي تعلم مضمون أحلام زوجها.. سيحاول الحصول على ثروتها ولسان حاله يقول:

إنه من الجميل أن يحلم المرء ويمول هذه الأحلام بأموال الأخرين.. زوجها يفهم هذه النظرة التي تطلق سهامها نحوة.. نظرة كراهية..

وبسرعة إنتقل بجملته إلى الصفحة الرابعة.. السلسلة هي 9.499 والرقم 46 وليس 26..

انتشرت غيوم الخيبه وفقدان الأمل بسرعة.. الزوجه الآن تبصر الحجرة مظلمةً وصغيرةً وسقفها منخفضٌ وطعامها ليس كافياً.. الحساء الذي يتناولونه ثقيلٌ على المعدة وسيعانون من المجاعة مستقبلاً.. قال إيفان ديمترش: ما معنى هذا..؟

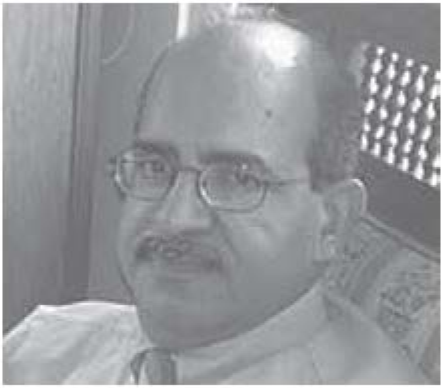
ظهر مريضاً ومعاقاً.. خاطب نفسة قائلاً: الدرجات تحت قدمي هي من ورق أينما خطوت.. المرء مرغمٌ على الخروج .. الإحباط يسيطر على روحي.. وعند أول شجرة سأشنق نفسي..

---

* أنطون بافلوفيتش تشيخوف (1860 - 1904) طبيب وكاتب مسرحي روسي، ويعد من أشهر مؤلفي القصص القصيرة.

حوار مع المفكر التونسي صلاح الدين الجورشي

حاوره: محمد جميل خضر



الجورشي: أنا مع حرية الإنسان القصوى في إدارته لخلافته على الأرض.

مسيرة فكرية معرفية إعلامية ممتدة، تستند إليها طروحات المفكر التونسي صلاح الدين الجورشي، وتنهل من مراحلها، وتبحر فوق أمواجها. وفي حالة المفكر الإسلامي المستنير، فهي لم تكن مسيرة نظرية تنظيرية، بل توهّجت في أتون التجربة، واختمر حصادها في الميدان، واحداً من مؤسسي الجماعة الإسلامية في سبعينيات القرن الماضي في تونس، مع راشد الغنوشي وعبد الفتاح مورو وغيرهم، قبل أن يفترق فكرياً ومنهجياً عنها، متخذاً ما أصبح يُعرف بعد ذلك باليسار الإسلامي، أو الإسلام وفق منظور ديمقراطي ليبرالي، سبيلاً جديداً لإطاره السياسي، وتوجهاته الفكرية التنظيرية.

الصراحة المصانة بالوقار، الفكر الثاقب المحصن بالمثابرة والمراجعة المتواصلة، التواضع المزيّن بالثقة، الاستشراف المرتكز إلى فراسة المطل العميق، كلها، وغيرها صفات قارّة داخل وجدان الجورشي صاحب كتاب قراءة في فكر سيد قطب/ الحركة الإسلامية في الدوامة، الصادر العام 1985، ومُشَكِّلة بدلالاتها وتغذيتها الراجعة هي مزيج شخصيته الفذة وفكره الخلاق.

الجورشي الذي منعه السجن من مواصلة دراسته الجامعية، استعاض عن مقاعد الدرس برفوف المكتبات، وتوّج معارفه بالانخراط في منظمات المجتمع المدني المنافحة عن حقوق الناس بالحرية والكرامة، فلم يتردد بُعيد خروجه من السجن بالانضمام إلى الرابطة التونسية للدفاع عن حقوق الإنسان (أول منظمة لحقوق الإنسان في العالم العربي وإفريقيا) كما بيّن الجورشي في حوار أجرته مجلة «أفكار» معه على هامش محاضرته «الحركة الإسلامية في تونس- التاريخ والتحديات» التي زار من أجلها الأردن بدعوة من مركز الدراسات الإستراتيجية في الجامعة الأردنية. كما واصل إضافة إلى هذا الجانب الحقوقي، تطوير رؤاه الإسلامية مستفيداً من فسحة الاجتهاد وآفاقه التي يرى أنها آفاقٌ لا محدودة، ولا ينبغي تعطيلها، أو التعامل معها بوجلٍ أو تردد أو في إطارٍ ضيّق من إعمال العقل وسعة الأفق واتساع الصدر.

كاتب أردني.

في هذا الإطار يقول الجورشي «علينا أن نميّز بين ما جاء به الإسلام وما جاء من أجله»، وهو ما يقود كما يرى للبحث في مقاصدية الإسلام «أي المنهج المقاصدي الذي يجعلك عندما تريد أن تفهم نصاً ما أو حكماً شرعياً ما أن تطرح السؤال التالي: لأي غرضٍ وجد هذا النص؟ ولم شُرِّعَ هذا الحكم. أي النظر إلى ما يشير إليه الإصبع، وليس الوقوف عند الإصبع نفسه كما قال الجاحظ».

هنا، تصبح مسألة النجاح في فهم المقاصد أو الفشل فيها مسألةً، بحسب الجورشي، نسبية، لأن الجهد هنا ليس مرتبطاً، كما يرى، بأداء مجموعة بعينها، بل هو «فعلٌ متواصل يجب أن يقوم به بعض المسلمين بهدف الوصول إلى تراكمٍ نوعي ينقل الثقافة الإسلامية من مستوىً إلى آخر».

يقول صاحب كتاب «تجربة الإسلاميين التقدميين/ التفكيك وإعادة البناء» الصادر العام 2007 في سياق سؤال الغاية «نحن طرحنا السؤال لماذا جاء الإسلام؟ وقبله طرحنا سؤال لماذا الإسلام تحديداً؟ وكانت الإجابة هي أنّ الدين ضرورة معرفية وتاريخية وليس كما قال (إيمانويل كانْت) إن الدين مرحلة من مراحل الوعي الإنساني. ولكي نُثبت أن الدين يحمل كل هذه الشرعية يجب أن نحرره من التأويلات التي حوّلته إلى أقوالٍ فقهية وأحكام لتياراتٍ وجماعات. أي علينا أن نذهب إلى جوهر الدين لاكتشاف فلسفته، وهو ما جعلنا نعتقد أن الدين في خدمة الناس وليس الناس في خدمة الدين، وشتّان ما بين السياقين». هي إذن، فكرة جوهرية، شغلت بال الجورشي ومن يتبنون أفكاره مفادها أن الدين الإسلامي هو دين «كونيٌّ وليس ديناً عربياً أو فارسياً»، كما انشغلوا بكيفية إثبات ذلك، وأن الإسلام يمكن أن يكون في مصلحة الصينيين والأفارقة وأبناء أوروبا الشرقية. وهم لن ينجحوا في ذلك، يقول الجورشي، إلا «بإعادة بناء المنظومة الدينية كلها، ولن يتحقق ذلك إلا من خلال تفعيل فكرة المقاصد».

الجورشي، وفي سياق إجابته عن سؤال حول مقولة الإنسان الخليفة في القرآن الكريم، وصف تلك المقولة أنها إعادة اعتبار للإنسان «كممثل للإله في الأرض»، وقال «مقولة الإنسان خليفة ينبغي أن نربطها بمقولة أخرى تتعلق بانقطاع الوحي بعد الرسول محمد. أي أنه بعد الرسول الكريم يوجد الإنسان الذي يتمتع بكامل صلاحيات الخلافة، فيحق له أن يجتهد ويواصل مهمة الأنبياء عبر حركة اجتهادية واسعة وبدون سقف». من هنا فإن الجورشي يدعو إلى «اجتهادٍ مطلق يجعل من الفتاوى السابقة جميعها جزءاً من التاريخ ولا يمكن أن تكون متعالية عليه (أي على التاريخ)». وفي سياق إيضاح ما تقدم، يقول الجورشي «عندما أتحدث عن الاجتهاد المطلق فأنا لا أقصد بذلك تقليل عدد الصلوات في اليوم من خمس إلى صلاتين، أو أن نُجيز إبطال شهر رمضان، ولكن نريد أن نبيّن أن العقيدة فكرةٌ متحركة لا تستمد قيمتها من مجرد النصوص التي تحدد قواعدها، ولا من مجرد العبادات التي تُحدِّد شكلها، وإنما تستمد هذه العقيدة من مدى قدرتها على أن تجعل الإنسان المؤمن متصالحاً بينه وبين نفسه، ومتعايشاً مع غيره مهما كانت معتقدات هذا الغير أو قناعاته. ومن هنا علينا أن نؤسس العقيدة على مفهوم الحرية؛ أي حرية الفرد في أن يؤمن أو أن يغيّر دينه، أن يلتزم بالمحرمات أو أن يخالفها، دون أن يؤدي ذلك إلى المس من حريته. أي تحقيق التعايش ضمن التنوّع. هنا نُخرج الإيمان من دائرة الوصاية إلى دائرة الاختيار والإبداع والدفاع عن المختلف، باعتباره كائناً إنسانياً يتمتع بمختلف مقومات الحرية».

بعد تجربته القصيرة مع الجماعة الإسلامية التونسية التي جاءت لتعبر عن نفسها كامتداد إقليمي عالمي لجماعة الإخوان المسلمين. قرر الجورشي، كما يوضح، أن ينعتق نهائياً من ضيق العمل السرّي «رأينا في العمل السري أسلوباً عقيماً يخلو من ثنائية الفرد ويُعمّق الفجوة بينه وبين مجتمعه، وبناء عليه حاربنا السرية ودعونا إلى العلنية باعتبارها الخيار

الأسلم». كما قرر مراجعة فكر سيد قطب الذي كان مهيمناً على أدبيات الحركة في بداياتها. «وبعد التخلص من فكر سيد قطب وجدنا أنفسنا نُقيم قراءةً نقديةً لحركة الأخوان المسلمين باعتبارها كبرى الحركات الإسلامية، ومن نقدنا للأخوان انتقلنا إلى نقد الجذور الفكرية للمدرسة السنيّة، خصوصاً في بُعدها السلفي، وهو ما جعلنا أقرب إلى مدرسة الاعتزال وابن رشد».

هي مراجعةٌ، وراء مراجعة، قادته، ومن معه، بالتالي، لمراجعة التاريخ الإسلامي وصولاً إلى الفتنة الكبرى التي «قادتنا إلى إشكالية العلاقة بين النص والعقل. في ضوء هذه التحولات طالبنا (بتونسة) الحركة الإسلامية، أي إحداث مصالحة بيننا وبين الحركة الإسلامية التونسية التي تعود إلى أواسط القرن العشرين».

عن تجربته مع مجلة (15-21) والفكرة من وراء تأسيسها، يوضح الجورشي مؤسس منتدى «الجاحظ» في العام 1989 ورئيسه منذ ذلك الوقت، أن المجلة تأتي في سياق الدعوة إلى مراجعة العلاقة مع الغرب، وتحديداً التمييز بين السياسات الدولية من جهة، وبين البعد الكوني للثقافة الغربية. وهو يرى أن المجلة، في هذا السياق لعبت دوراً «الصدمة» ليس فقط داخل الساحة الإسلامية التونسية وغيرها، وإنما أيضاً بين أوساط النُخب التونسية الحداثية، حتى إنها دفعت هذه النُخب إلى مراجعة مواقفها من الإسلام وقضايا التراث «بعد الغربة التي عاشتها هذه النُخب نتيجة المراهنة على حداثة غير مؤصّلة في سياقها الثقافي العربي الإسلامي».

التفاعل مع مجلة (15 21) كرّس، بحسب الجورشي، قطيعةً معرفيةً مع الفكر الإسلامي الحركي، وأسهم في انطلاق مغامرة معرفية مفتوحة «وهي مغامرةٌ أثّرت فيما بعد على المسار الفكري للحركة الإسلامية التونسية التي تُعد حركة النهضة فصيلها المركزي».

وحول إشكالية مصطلح (إسلاميون تقدميون)، وكيفية تفكيك مركّبات مصطلح من هذا القبيل، يقول الجورشي «عرّفنا أنفسنا أننا إسلاميون لأننا تمسكنا باعتقاد أن للإسلام دوراً مهماً ومحورياً في إعادة صياغة الأوضاع الفكرية والاجتماعية والسياسية والمعرفية للواقع المحلي، وللواقع العربي والإسلامي. كما إن تمسّكنا بصفة إسلاميين مردّه إصرارنا أنْ نبيّن أنّ الساحة الإسلامية ليست بالضرورة متجانسة، وأنها قد تكون متنوّعةً ومتعددةً في معالجتها لمختلف القضايا، ومتباينة زاويا النظر إليها. وربطنا صفة إسلاميين بالتقدمية للتأكيد على أن هناك قراءات داخل الساحة تستند إلى القياس على الماضي لتعيد إنتاجه بأي شكل من الأشكال. وأردنا أن نقول أيضاً إن الإسلام ليس صورةً تجسّدت في الماضي وإنما هو مقاصد تسمح ببناء نماذج للمستقبل، ولهذا كنا نؤكد أن المطلوب ليس استخدام مصطلح العودة إلى الإسلام، بل التقدم نحو الإسلام، وفي قلب المعادلة تغييرٌ جوهريٌ لفهم علاقتنا ونصوصه المرجعية» الجورشي يشير في هذا السياق إلى أنهم ركّزوا على الانتقال من الدائرة الغيبية إلى دائرة الحاضر والمستقبل «بمعنى أننا اعتبرنا الواقع بما يختزله من مشكلات هو الذي يجب أن يكون محور اهتمام المسلم من أجل تغييره نحو الأرقى وبالتالي أصبح الواقع منطلقاً مساعداً لإعادة العلاقة بالعقيدة من جهة، وبالعالم الغيبي من جهة أخرى، وبالعبادات من جهة ثالثة».

يقول الجورشي أحد أهم الإعلاميين والمفكرين التوانسة المعاصرين «عندما أنطلق من مقولة إن الواقع السياسي المحلي والعربي والإسلامي يعاني من وجود أنظمة مستبدة تُطارد الحقوق والحريات، فهذا من شأنه أن يجعل قيمة الحرية هي المحدد الرئيسي في فهمي لمخزوني الإسلامي. وهو ما يدفعني، أيضاً، وأيضاً، إلى إعادة الاعتبار لمفهوم الحرية الذي كاد أنْ يغيب في التراث الإسلامي، وبدل أن يرتبط بعملية التحرر

الفكري والسياسي، جرى ربطه فقهياً بالمصطلح المعاكس لمفهوم العبودية أي الرقيق».

الإنسان، إذن، وبحسب ما يسترسل الجورشي به هو «خالق أفعاله وليس منفذاً لإرادة تتجاوز إرادته كفرد، مستندين إلى ما تقدم أعدنا تأسيس مفهوم الفرد في إطار السياق الثقافي والديني، لإحساسنا أنه (أي الفرد) ضاع أو ذاب داخل مفاهيم من قبيل الأمة أو الجماعة، وأصبح عاكساً لإرادة المحيطين به بدل أن يكون محوراً لمصيره وفاعلاً في محيطه».

الجورشي، ومن معه، يسعون، كما يبيّن، إلى الوصول إلى « تحقيق فكرة أو إمكانية التعايش ضمن التنوّع، أي إخراج الإيمان من دائرة الوصاية إلى دائرة الاختيار والإبداع والدفاع عن المختلف باعتباره كائناً إنسانياً يتمتع بمختلف مقومات الحرية».

وهو يرى أن ما ترتب على الثورة التونسية، وما أفرزته نتائج الانتخابات التي أعقبت الثورة، إنما يأتي في سياق النتاج الطبيعي لنمط الحكم الذي ساد في العهد البورقيبي وبن علي. وكنتيجة للفساد الذي تحوّل إلى منظومة في العهد السابق «ما جعل التونسيين أو على الأقل قطاعاً واسعاً منهم يبحثون عن البُعد القيمي والأخلاقي في الأطراف السياسية البديلة. أي أن جزءاً من التصويت لحركة النهضة يمكن تفسيره برغبة مجتمعية بإعادة الربط بين السياسة والأخلاق».

الجورشي يُضيف إلى ما تقدم أن حركة النهضة تملك (آلة) انتخابية قوية. كما إنهم، كما يورد، طوّروا خطابهم وتبنّوا كثيراً مما طرحه الإسلاميون التقدميون في مرحلة التأسيس، ما أضفى على خطابهم، كما يؤكد، صفة الحركة المعتدلة والمطمئنة. يقول «ما تقدم وغيره عوامل بلا شك ساعدت الحركة على تسويق خطابها السياسي، ولكن ما أخشاه أن تبدأ مؤشرات التراجع بالازدياد، وموضوع إلغاء قانون منع تعدد الزوجات مع إشارات أخرى، قد تُعد شواهد على بعض هذا التراجع، وصولاً إلى تغيير المشروع المجتمعي الذي ميّز التونسيين منذ بناء الدولة الوطنية. وأنا شخصياً غير مقتنع أن تعدد الزوجات من شأنه أن يحدّ من الفساد الأخلاقي أو يقضي على ظاهرة العنوسة كما يذهب بعض المؤيدين للقرار. وإذا عدنا إلى التاريخ فإن تعدد الزوجات ومعهن الإماء والجواري لم يمنع من انتشار الفساد، بل وحتى ظاهرة اللواط في مراحل أساسية من التاريخ الإسلامي، خصوصاً أواخر الدولة العباسية. وعندما أتوقف عند مسألة تعدد الزوجات أجد النص القرآني يشترط لذلك تحقيق العدل بين النساء، ثم يردف ذلك ب «لن تعدلوا» أي أن المقصد بهذا الحكم هو الزوجة الواحدة وليس التعدد. ولو كان التعدد مرغوباً به فلماذا رفض الرسول أن يتزوج عليٌّ على فاطمة، وقد غضب عندما سمع أن علياً ينوي أن يفعل ذلك.

وبالنسبة للذين يقولون أن هناك من يتزوج بسبب مرض زوجته أو عدم إنجابها، لماذا لا يجري التعامل عكسياً؟ أي لماذا يُطلب من الزوجة أن تصبر على زوجها إذا مرض أو كان لا يُنجب، خصوصاً أن معظم حالات عدم الإنجاب سببها الرجال؟! ودائماً يُطلب من المرأة أن تُضحي وتقبل بزوجة ثانية. وأخيراً وبعد مختلف ما تقدم فإني أود أن أعود لحديثي حول المقاصد، والمقصد في موضوع تعدد الزوجات هو تحقيق العدل، وبغياب المقصد يصبح الفعل - أي فعل - باطلاً».

السمات الأسلوبية والصور الشعرية

في ديوان «ظل الليل» لزهير أبو شايب

بقلم: نضال القاسم

يتحدّر زهير أبو شايب من سلالة الجبال والغيم، ممتلئاً بالخصوبة، والتدفّق. وربما كان للطبيعة الفلسطينية، حيث عاش طفولته في مرتفعات دير الغصون طابعاً سحرياً مدهشاً، ترك أثراً كبيراً في شعره وألوانه وروحه الصافية التي تشبه أصابع الريح. إنه بارعٌ في كهنوتية الشّعر، وطقوسية الدهشة، ونبوءات العبارة. ولعله الأمهر اليوم، بين الشعراء المعاصرين، في الصورة الشعرية الغرائبية، والتّوالد المشهدي، والفيض التخيّليّ، وهو ما بوّأه المكانة التي يستحقّها، بل هو ما جعل متونه الشعريّة عالقةً بالذاكرة الجمعيّة، مترعةً بالعذوبة والعمق والإدهاش. كلّ ذلك في زمنٍ عربيٍّ تراجع حضور الشعر فيه.

ويعتبر الشاعر زهير أبو شايب علامةً ملحوظةً في خريطة الشعر الأردني الفلسطيني المعاصر بما لديه من حساسية شاعرية، وما يمتلكه من صدقٍ فني ومشاعر متوقدة تؤكد مقولة نوفاليس الشاعر والكاتب الألماني (ت 18.1) في شذراته من أن الشعر «هو مسلك النفس الجميلة، صوتٌ مصاحبٌ لذاتنا المكونة، مسيرةٌ في بلد الجمال، أثرٌ ناعمٌ يشهد في كل مكانٍ على أصابع الإنسانية، قاعدة حرة، انتصارٌ على الطبيعة الفجة في كل كلمة، فطنة تعبيرٍ عن فعالية حرة مستقلة، علو وارتفاع، بناء للنزعة الإنسانية، تنوير، إيقاع، فن».

وتتميّز نبرة صوت أبي شايب بجسارة لافتة للنظر الناقد، جسارة قلّما نجدها عند غيره من الشعراء الأردنيين، وتعتبر تجربته الشعرية تجربةً مهمّةً بين التجارب التي أفرزها جيل الثمانينيات الشعري في الأردن، ولعل المقارنة بين ديوانه الأول «جغرافيا الريح والأسئلة،1986م» الذي ظهر قبل ربع قرن ودواوينه الأخرى التي ظهرت عقب ذلك، وهي «دفتر الأحوال والمقامات،1987م» و«سيرة العشب،1997م» وديوانه الأخير«ظلّ الليل»، تكشف عن مدى الجهد الشعري الخلاّق المتطور في تجربته الشعرية، فمجموعته الأولى «جغرافيا الريح والأسئلة،1986م» أفرزت خصائصها القائمة على لغة شعرية خصبة ذات خصوصية عالية، تبرز فيها القدرة على ابتكار صورٍ شعرية متفرّدة على امتداد النصوص، والقدرة كذلك على المحافظة على رونق القصيدة مهما امتدّت مساحتها. وإذا كانت تلك المجموعة، الأولى، شرارة البدء في تشكيل مناخه الشعري فإن مجموعته الجديدة «ظلّ الليل،2011م»، الصادرة لدى «الأهلية للنشر والتوزيع»، تؤسس للبنة جديدة في هرم تجربته وتشعرك أنك أمام شاعر يمتلك السيطرة على اللغة والموسيقى ويجعلُ اليوميّ العابرَ يصبُّ في صميمِ الشعرِ.

لقد دخل أبو شايب في مجموعته هذه مدخلاً عسيراً، في إطار كونٍ متعدد الأغراض وملتبس الرؤى تكاد تكون قصائد «ظلّ الليل» فيه بمجموعها، عبارةً عن سلسلة من الأسئلة المتوالية التي تبحث عن إجاباتٍ، إنه يجر المتلقي نحو عملية التورط، التي يبثها بين قصائد مجموعته، ليغدو جزءاً من لعبته الشعرية، وبذلكَ يكون قد حقق أغراضهُ غير المفصوح عنها.

ومن وجهة نظري فإن ديوان «ظلّ الليل» يُعَدُّ تتويجاً حتميّاً لسيرةِ أبي شايب الشعرية الذي أحببت شعره وروحه الوهّاجة، وهو من الدواوين التي تحملُ في طياتها الرؤى والأساليب

باحث أردني.



الجديدةَ والتقنيات العالية والمبتكرة لصياغة القصيدة العربية الحديثة وتلك المتفلّتة والمتطلّعة إلى ما وراء الحداثة، وهو من الكتب الشعرية القليلة التي بهرتني بقيمتها النوعيّة العظيمة وأرى أنه سيشكّل مفصلاً أساسياً في مسيرة صاحبه الشعرية حيث نلمحُ في الديوان عبارات مركّبةً وأطيافاً ملوّنةً لنصّ ما بعدَ الحداثة وقد احتوى الديوان على بعض التجديد في الأساليب والصور الشعرية البديعة، فنلمسُ هناك التوازنَ اللفظيّ الجامحَ والخيالاتِ البريّةَ والنبرةَ العالية والدخولَ على التراكيب الشعرية الباهرة للأذهان والتي تأسرُ العقولَ والقلوبَ معاً..

وأرى أنّ ديوانَ «ظلّ الليل» سوف يشكّلُ علامةً فارقةً ونقطةً فاصلةً في تجربة أبي شايب الشعرية حيثُ حوى الديوان صوراً طازجةً ورؤى مستقبليةً ممسوحةً بالنبوءة، فقد حاولَ أبو شايب في هذا الديوان أن يُقدّمَ عصارةَ تجربته في الشعر ويجلو عبقريّةً واضحةً من غيرِ غموضٍ في مقطوعاتٍ شعرية رائقة اعتمدَ فيها حشدَ المعاني المجنّحة وتكثيفَ الصور. كقوله: «دونما سببٍ/ سوف أتركُ نفسي إلى أول امرأة/ وأقولُ لها: / لا أحبّك/ لا شيءَ يدعو إلى الحبِّ/ فتنشقّ: / أنت أرملتي/ وأنا ميّتٌ منذُ عشرِ نساء/ ولكنني لم أكفَّ عن الموت بعدُ/ ولا فرقَ عندي/ إذا كنتُ أحملُ آثارَ ليلٍ على جسدي/ أو قباباً مقدّسةً/ أو نساءً عَرفنَ عليّ/ وبدّدنَ رائحتي/ ليس ثمّةَ فرقٌ لدى رجلٍ ميّت/ بين جثّته والتراب/ وبين اسمه واسم قاتله..» ظلّ الليل/ قصيدة: رغبةٌ ترفعُ الماء، ص84 – 85.

وأبو شايب شاعرٌ متمرّد وصاحبُ نهجٍ في تطوير وعي شاعريّته وتطويرِ تقنياتِ فهمه لما يريدُ من اللغة وكيفَ يريد للقصيدة أن تبدو في الأخير، وهو شاعرٌ مطبوع يراوحُ بين التفعيلة المكتوبة بوعيٍ عالٍ ورصانة تعبيريّة وجدّة تصويريّة وأناقة لفظية وبين قصيدة النثر الحقيقية التي تحتفظ بحرارة دمائها وصوتها المتفرّد. إنّه أستاذٌ في اجتراح الأخيلة والأساليب الفنيّة غير المطروقة في كتابة نصّ حداثي جديد يرتكز على موروث الفلسفة العربية القديمة وجماليات ابن عربي والنفّري والفارابي فهو مشغوفٌ بالنثر العربي إلى أبعد حدّ.

هكذا بقدرٍ كبيرٍ من العفوية والبراءة ينطلق زهير أبو شايب في مجموعته الجديدة في التعبير عن مشاعره وارتعاش عواطفه، لغةً جديدةً وصوراً ومعانٍ غير مسبوقة، وبساطةً تبحث عن العمق في أقصى حالاته عفويةً ومباشرة. وقد تأتي العبارة في بعض قصائده مقتصدةً لغوياً، لكنها تحمل دلالات كثيرة، ورؤىً عديدة، وقد استطاع أبو شايب أن يزيد قصائده إثارةً تشكيلية، وعمقاً رؤيوياً من خلال هذا التآلف الفني النسقي الدقيق في تشكيل العبارة، وتعزيزها بالاقتصاد اللغوي، والإيجاز الفني، كما في قوله: «تقفُ الريحُ معي/ كامرأةٍ سرّيّة/ وتغطّي جسدي الأرضُ/ التي ربّيتُها...» ظلّ الليل/ قصيدة: ضد، ص9.

إنّ كون زهير أبو شايب الشعريّ في «ظل الليل» يجسّد مرحلةً جديدةً أضحى يتّسم فيها بالتّداخل والتّشابك والتّجريد وإعادة تكوين العلاقات بين الأشياء. كقوله:

«الآن،/ وامرأتي تُغادرُ نَفسَها/ وتَنامُ دونَ اسم/ وأطفالي الثلاثةُ نائمونَ/لهم أبٌ أعمى/ وأمٌ ما تُرتّبُ نَومَهُم/ الآنَ،/ مَن أنا ؟؟/ كلُّ هذا الليل لي وَحدي/ ووَحدي،/ في مكانٍ ما من الماضي،/أفتّشُ عن أب /لأنامَ...ظلّ الليل/ قصيدة: تفسيرُ الظلام،ص13 – 14».

ولابد لنا هنا من التوقف قليلاً عند هذه القصيدة والتي تشير بشكلٍ واضح الى تجربة خاصة، في علاقة الشاعر مع أبيه، الذي كانت علاقته معه، علاقة نظرية، لأنه مات في البرازيل بعيداً عن أهله ووطنه، ومع أن الشاعر لم يكن حينما مات والده طفلاً إلا أنه لم يلتقِ به إلا لقاءاتٍ قليلة جداً، لا تنتمي إلى تجربة البنوة أبداً، ولا يُمكن لها بحكم قلة عددها أن تنتج علاقة بنوة، ومن هنا فقد استفاد الشاعر من تجربته الذاتية ليتحدث من خلالها عن جيل بأكمله يعاني من هذا اليتم في هذه المرحلة من عمر هذه الأمة،المرحلة التي وصفها الشاعر في احد الحوارات التي أجريت معه بأنها «مرحلة انقطاع الأمة عن ماضيها وبالتالي هي مرحلة اليتم لأننا يتامى وبلا أب، فإننا لم نستطع أن نكون نحن، لم نستطيع أن نكون تراثاً لأبنائنا».

ويتسم شعر أبي شايب بالابتعاد كثيراً عن الوصف، والميل إلى التحرش الفلسفي في إثارة الفكر لدى القارئ، ودفعه إلى إدراك المفارقات التي تنطوي عليها حياتنا، وإلى التحليل بعمقٍ أكثر من مجرد التلذذ بإدراك الصورة. ولذلك لا ينشغل شعره بإثارة ارتباط القارئ بالقصيدة بصرياً، أو بجمالياتها اللغوية التي تثير شهية الحواس، بل في تقديم صورٍ تأملية تركز على الأصوات وتأثيراتها في الإنسان أكثر من تركيزه على الألوان: «على حَجَر يَنامُ البحرُ/ قُربَ مياهه/ كأب يَعودُ من الظهيرة ناقصاً/ وأكادُ ألمسُهُ/ وأغرَقُ فيه منَ شوقي إليه/ أكادُ أُحصي موجَهُ الذهبيَّ/ في جسدي/ واصرُخُ:/ يا أبي ي ي ي ي ي ي !!...ظلّ الليل/ قصيدة: كتابُ الرمل، ص73-74 ».

وتخلو قصائد أبي شايب من التهويمات اللغوية التي تسيطر على قصائد شعراء الحداثة، ولها إيقاعٌ خاص تصنعه المفردات المتجانسة المتجاورة كلوحة فنية تعتمد على مخاطبة الملكات البصرية لتكوين الفكرة، بدلاً من الإغراق في المعاني الذهنية الموغلة في الحزن أو التشاؤم أو الموت، وغيرها مما تمتلئ به القصائد. كقوله: «ليكُنْ...!/ قَميصي الليلُ/ جئتُ لكي أكلّمَ كلَّ شيْءٍ/ والظلامُ على فَمي/ وعلى كلامي/ ماذا لَديَّ هنا لأبقى؟/ كلُّهم ذهَبوا إلى الماضي/ وصارَ لهُم أسامي... ظلّ الليل/ قصيدة: كتابُ الرمل، ص73-74».

ويتشكل عالم أبي شايب الشعري من مفردات تتردد في أغلب قصائده، وتمثّل ثيمات أساسية يعود إليها مراراً، وهو كثير الارتباط بجزئياتٍ من واقع حياة الناس اليومية وبقايا الذكريات، وصور الموت، والخراب، والقتل، والخسارات التي لم تترك سوى أطلال من البشر، وفضاءات مساكنهم ودروبهم، كالجدار، والنافذة، والشوارع، والريح، والتراب، والغيم، والحرب، والليل، والسماء بأقمارها ونجومها، وغيرها مما تمتلئ به القصائد. وهو عالمٌ يعتمد الصور المركبة المتلاحقة، التي لا تمنح نفسها بسهولة. كقوله: «تَعبتُ/ تَعبتُ من الموت والذكريات/ فلا تسألوني عن اسمي./ هُنا / لا اسم لي./ أنا / حجرٌ أوّلٌ / قذَفَتهُ يَدُ اللهِ/ في/ بركةِ الزمَنِ الأوّلِ.... ظلّ الليل/قصيدة: حجَرٌ أوّلُ،ص95 – 96».

ويستمد شعر أبي شايب مبرراته وجمالياته من رمزيته، وقابليته للتأويل، التي تبتعد به عن التعبيرية العاطفية. وتعكس قصيدة «كتابُ الرَمْل» جوانب من فلسفته الشعرية. تقدم القصيدة صورةً جانبيةً من طفولة زهير أبو شايب، وفي القصيدة تتداخل الأصوات وتتقاطع، حيث يعبّر كل صوت عن صورةٍ تاريخيةٍ تجسد مرارة الفقد والغياب للأب وتحيل الشاعر وماضيه إلى جزرٍ متنافرةٍ متباعدة.

وتكتسب قصيدة «مجرّد اسم» أهميةً كبيرةً في الديوان، لما تختزله من أسلوب الشاعر وهواجسه. وتَردُ كثيراً في القصيدة، مسألة التحولات والصور العديدة التي يقدم بها الأشياء، والتي تحمل معها معاني متعددة حسب زاوية النظرة، وهذه إحدى أهم ميزات أبي شايب، الذي يقارب الحقيقة بمنهج التأويل، ومحاولة الفهم، ورصد الاحتمالات، وتعدد زوايا الرؤية، والاختلاف في النظرة إلى الشيء ذاته، فلا مقدس ولا حقيقة ثابتة أو مطلقة في الشعر سوى حقيقة الإبداع ذاتها، التي لا يحكمها قالبٌ أو منهجٌ أو أسلوبٌ واحد أو نظرة أو فلسفة بعينها.

إن الغنى الفكريّ والثقافيّ الذي يفصح عنه منجز أبو شايب تراثاً ومعاصرةً مكّنه من ذلك الإبحار النبيل الخلاّق في خضمّ العديد من الينابيع الزاخرة بالتجلّيّات الإبداعيّة على أكثر من صعيد، ممّا أثرى شعره بما طرحه عبره من النماذج المتناميّة المنسجمة مع ما أراده له من التألّق، مع ما أراده له من أبعادٍ تعكس تجربته الحاليّة. ويعبّر أبو شايب في قصائده عن روح متصوف يدرك جمال الكلمة وجلال العبارة التي تتسع معها الرؤية للعالم والحياة، فلا يجد سوى الحرف والقصيدة بكل أشكالها وألوانها الفصيحة، والحميمية، والشعبية فيطلقها في فضاء الوجدان كلوحة رسام ماهر يجيد توظيف أدواته باقتدار وإبهار.وثمة مرجعياتٌ تراثيةٌ ودينية وصوفية يظهر أثرها في شعر أبو شايب. ولثقافته الواسعة المتعمقة في التراث فلا غرو أن تنفتح روحه وعبارته على ذلك الفضاء الصوفي والفلسفي والإبداعي. وليس أدلّ على ذلك من عبارة النفّري التي تقول: «وقال لي أنت معنى الكون كله» والتي استخدمها الشاعر في كل مجموعاته الشعرية كشعار.

الثنائيات الضدية: العتمة والضوء... الحزن والاغتراب:

بداية نجد أن عنوان الديوان يفضح محتواه وهو بالفعل يضم فيما بين دفتيه خمساً وثلاثين قصيدة كتبها الشاعر في الفترة ما بين عام 1997 وعام 2007. وبدءاً من عنوان الديوان مروراً بعناوين القصائد التي يحتوي معظمها على مفردةٍ من مفردات معجم «الليل/العتمة/الظلام» ندرك أن هذه القصائد تدور في عوالم الحزن والاغتراب بما فيها من أحاسيس ومشاعر تنتاب هذا الغريب وتجثم على صدره وهي تقوده – أحياناً – إلى نقطة الاختناق.

إن عنفوان الشعر في قصائد الشاعر يطل على حركة النفس الإنسانية وحركة الوجود وتضاد العلاقة الأزلية بين الحياة والموت، الوجود والعدم، الحضور والغياب، الكائن وظله، الليل والضوء، ومن هذه الرؤية يجترح الشاعر مشهده الشعري ليرسل سيلاً من الصور الشعرية الإشراقية: «سيّانِ إن كنتُ من الظلّ/ وإنّ كنتُ من الطين الفصيح./ عندي من العَتمةِ/ ما يَكفي لأنّ أهرُبَ من نفسي/ إلى أبعَدِ ريح.....ظلّ الليل/ قصيدة: ما يَكفي من العَتمة،ص20».

أما عن معجم الشاعر في هذا الديوان فأكثر المفردات التي تتكرر بشكل لافت للنظر هي «الليل/ الظلّ/ الظلام/ العتمة/ الأب/ الحرب/ التشرد/ الطبيعة/ الطين/ الأحلام/الريح/ المنفى/ الصحراء/ الأنبياء/ الشهداء/ الهزائم/ الشتات». بالطبع لم يكتف بهذا– تأكيداً منه – بل نراه يستخدم أيضاً المفردة وما ينتمي إلى عائلتها من مفردات أخرى مثل: (أبٌ/ أبي/ أبَوَينِ/ أبوها/ آبائه/ أبيكَ/ آباؤكَ).

ونظراً لحالة الاغتراب التي انغمس الشاعر فيها نراه في قصيدته «تفسير الظلام» يُكثر من استخدام لفظة الأب بكل وجوهها «أبٌ/ أب/ أبي/ أباً/ أبي»،وهو في الوقت ذاته يُكثر من استخدام المفردات التالية: «تغادر/ الليل/ تنام/ نائمون/ عتمة/ أبٌ أعمى/ الماضي/ حروب/ ينتظرون» والتي نكتشف من خلالها مدى ما آلت إليه حالة الشاعر النفسية، والتي يبدو لنا تمزقها ذهاباً وإياباً بين الغربة بما لها من أنياب وبين الهزائم والانكسارات التي تقوم بدور ضربة قاسية في الرأس تُفقد صاحبها اتزانه وتَشل تفكيره، وربما لا تغادره حتى تتركه جثةً لا حراك فيها.

وشيئاً فشيئاً تزداد آلام الغربة وجراحها حتى تصل إلى

كونها منفى: «الآن، / لا أنا ذكرَياتُ أبي/ ولا أنا ظلُّهُ/ أهوي وراءَ الليل/ كلّي عَتمةٌ/ كلّي حُروبٌ/ ربّما لأظلَّ مَنسيّاً هناكَ/ وربّما لأكونَ مثلَ النوْم/ أزرقَ غامقاً من قلّة الرؤيا / أرَبّي الريحَ في رأسي/ وأخلعُهُ/ وأجعلُ منهُ بُرجاً للحَمَامْ/ أهوي عميقاً/ ربّما/ لأعيدَ تفسيرَ الظلامْ... ظلّ الليل/ قصيدة: تفسير الظلام، ص16 – 17».

أما الغربة المتجسدة لحماً ودماً فنعثر عليها فيما بين سطور قصيدته «ذلك الولَدُ المتَكسّر»، فها هو الغريب يُقر بوحدته «في مكانٍ بعيد عن الضَوْءِ/ - حيثُ العُيونُ/ محزَّزةٌ كعُيون التّماثيل/ والروحُ فاهيةٌ- / أتَفرّسُ:/ هل ذلك الولَدُ/ النَيّءُ/ المُتكسّرُ في الطُرُقات/ بلا أبَوين/ أنا/ ؟؟/ هل يداهُ اللّتان/ تحسّسَتا جسَدَ امرأة في الظلام/ يَدايَ/ ؟؟/ وهل حُزنُه هُو حُزني أنا/ ؟؟/ في مكانٍ بعيد عن الضَوءِ/ مَرّت لتَسألني الريحُ:/ أينَ أنا/... ظلّ الليل/ قصيدة: ذلك الولَدُ المتَكسّر، ص31- 32».

وهكذا يعنُّ لنا أن الشاعر يكاد لا يخرج من غربة – ليستريح من آلامها ومتاعبها - إلا ويبدأ - من جديد طقوس غربة أخرى ربما تكون نيرانها أشد وطيساً من غيرها. وهنا نتساءل أهو - حقاً - قدر الشعراء أن يعيشوا مغتربين في كل حالاتهم سواء أرحلوا عن أوطانهم إلى أوطانٍ أخرى أو ظلوا وهم تدوس أقدامهم ثرى أرض أوطانهم؟

لقد تجرّع الشاعر مرارة الكارثة وعاش المأساة نبضةً نبضةً، فأحسَّ بفداحة الخطر الصهيوني الذي يهدد مستقبل العروبة في فلسطين كما في باقي الدول العربية، وهو بصياغته لهذا الجرح قد أخلص للدلالة الكلية لهذه المأساة، لقد صدمته الهزيمة حقاً، وأصابته بالدوار، إنه دوار المشاركة الحقيقية في العذاب. ومن ثم يطغى على هذه الرؤيا جوٌ مأساوي يتمثل أساساً في شيوع مشاعر: اليأس والعذاب والألم والذل وما إليها من مشاعر الغربة والإحباط.

إن هذه الرؤية الرثائية للمرحلة التاريخية التي شهدت كل هذه الانكسارات والفجائع متسربةٌ إذن من واقع زهير أبو شايب أكثر مما هي متسربةٌ من ذاته، إنها نتيجة تخمرات طويلة وتراكمات فرضها الواقع فرضاً، وما كان بمقدور الشاعر أن يُغمض جفنيه عما يجري حوله من أحداث.

ومن الظواهر الأسلوبية التي شغلت حيزاً واسعاً في قصائد المجموعة بنية التكرار، لما يقوم به من وظيفة دلالية، ووظيفة جمالية في آن معاً، وقد تعددت أنماطه وألوانه، ومن أكثر تلك الأنماط شيوعاً تكرار الشكل الرأسي من خلال تكرار اللفظ في بداية كل فقرة شعرية، الأمر الذي جعل الكلمة المكررة بؤرة ارتكاز، ذات كثافة عالية من حيث المعنى والموسيقى، وكما هو الحال مع تكرار كلمة «رُبّما» في قصيدة «لا وجودَ لشيْء هنا».

كما أننا نلاحظ رغبة أبو شايب في استكناه الدلالات المختلفة للمفردات وسبرها،خاصة تلك التي ترتبط بالتفسيرات والتأويلات والتوظيفات اللغوية والمعرفية في عالم الإبداع، وهذه إحدى التحولات التي طرأت على تجربته الشعرية. في قصيدة «أبناءُ ريح»، يلجأ الشاعر إلى تركيب استعارات شعرية متوالية تنطوي على النقد السياسي والاجتماعي لواقع الهزيمة والجمود وزيف الحاضر الذي تعيشه الأمة من خلال استغلال المعاني، التي قد ترتبط بالريح في الذاكرة الجمعية العربية. يقول: «همُ انتظَروا وحدَهُم أن يَكُونوا/ وكانوا/ ونحنُ ذهَبْنا/ كأبناء ريح قُدامى/ لنَرمي أنفُسَنا في نُعاس/ يجيءُ من البَحر/ لا لنُغيّرَ شيْئاً/ ولا لنكونَ كباراً كآبائنا/ ويتامى/.... ظلّ الليل/ قصيدة: أبناءُ ريح، ص81 – 82».

وأما في قصيدة «لا وجود لشيء هنا» فإن الشاعر يؤكد أن الغياب هو الحقيقة الوحيدة في هذا العالم المجنون والمسعور والمنهار أخلاقياً والذي يفتقد لأبسط المعاني والقيم الجميلة، فهو عالمٌ آخرٌ ليس عالمنا. يصفه بقوله: «لا وُجودَ لشيْءِ هُنا/ غير سرب حمام/ يُحلّقُ أعلى من الذكَريات/ كأنْ لا وجودَ لَه./ رُبّما/ لا وُجودَ لَهُ!!/ رُبّما لا وُجودَ لنا نحنُ/ أعني: /البيوتَ التّي حلَمَت أنّها نحنُ/ وانكسَرَتْ/... ظلّ الليل/ قصيدة: لا وجود لشيء هنا، ص97 – 98».

وفي قصيدة «ما يكفي من العتمة» نعثر على خلاصة رؤية أبو شايب إلى العالم وتجربة الوجود: العتمة، الليل، الموت، الضوء، الغربة، الظل، الولادة، الرغبة، الحياة، فعل الصلب. وتلك، بمعنى من المعاني، رؤيةٌ صوفيةٌ وجوديةٌ للعالم، مع اختلاف ما بين الوجوديين والصوفيين من عدم الوجود أصلا للعالم، أو النظر إلى العدم بوصفه أصل الوجود. ويمكن أن نلاحظ غلبة دلالة الليل وتنويعاته على الضوء وكل ما يدل عليه من حضور وكشف وحياة. الليل، أو العتمة، أو الموت، هو بؤرة التعبير الشعري ومركز الإشعاع الدلالي للقصيدة، وللمجموعة الشعرية كلها. كما أن الحضور الكثيف لليل والعتمة يقابله الغياب المفجع للضوء والرغبة وفعل الولادة، الليل مسيطرٌ والضوء متقهقرٌ منسحب، ما يعكس رؤيةً صوفيةً مضادةً تشدد على العدم وتنفي الوجود.

وأما قصيدة «أرض عمودية» فإنه يمكن وصفها بأنها قصيدة رؤيوية تطرح العديد من الأسئلة التي تؤدي إلى فهم أعمق لموقع الذات في العالم، وهي أيضاً قصيدة الأحلام، حيث تكررت مفردة الحلم ومشتقاتها خمس مرات وعلى النحو التالي: «أحلامَهم، الأحلام، أحلامُهم، أحلامُهم، أحلامُهم». وهي في الوقت ذاته قصيدةُ تحديق بالذات لا في الخارج،بالذات لا في الموضوعات،وهي قصيده تحديق في الماضي مثلما هي تحديقٌ في المستقبل. يقول: «مَرّوا من هنا،/ من هذه الأرض العموديّة / روحي/ ليرَوْا أحلامَهم من زمنٍ آخَرَ/ مَرّوا من هنا/ مثل بيوت/ تَصعدُ الماضي بأقواسٍ من الطّين، ومرّوا/ قَرويّونَ/ لهُم أرواحُ غابات،/ وفي أحداقهم نَومٌ قديمٌ،/ وممرّاتُ رياح... ظلّ الليل/ قصيدة: أرضٌ عموديّة، ص42 – 43».

إن مَنْ يقترب مِنْ تخوم عالم زهير أبي شايب الشعري يُدرك الاغتراب بكل ما له من معطيات وروافد. ومنشأ ذلك هو ذلك الواقع الذي يحياه، وهو واقعٌ بعيدٌ تماماً عن ساحات أحلام الشاعر بما فيه من أزمات وعراقيل وقيود خانقة ألوانها شتى تمنعه – دائماً – من ممارسة تفاصيل حياته كما ينبغي لإنسانٍ طبيعي. حالة الاغتراب هذه تلبَّستْ الشاعر بعدما أخفق في الوصول إلى حلٍ لمعادلة الواقع/ الحياة/ الحلم والتي تستعصي رموزها/ طلاسمها على الحل، فلا هي – تلك الحياة – كما يتمناها ويتوقع منها أن تكون، ولا هو قادرٌ أن يُغَيِّر من معالمها أي شيء.

طبيعة اللغة والحقول الدلالية:

ستتوجه عنايتنا إلى اللغة في الديوان في بعدها المعجمي من الزاوية الدلالية. حيث النظر إلى المعجم من الزاوية الدلالية... يصبح أمراً يستمد مشروعيته من المنهجية التي تتحكم فيه ومن الغايات التي يتوخاها. والتقنية التي يتبناها هي النظر إلى المعجم... على أنه قائمةٌ من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين، وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كونت حقلاً أو حقولاً دلالية. وهكذا تسعفنا الترددات المعجمية في النص الشعري في رصد تيماته و محاوره الضامنة لانسجامه والمتضافرة مع مكونات أخرى غير معجمية.

إنها محاولةٌ لتسليط الضوء على زهير أبي شايب وعلى تجربته الشعرية المتطورة في بعض مستوياتها المبتكرة والجديدة. لغةٌ ليست يوميةً بقدر ما هي تحاور الحاضر والمستقبل، وما يمكن أن تحمله من أسئلة. فما الصلة المحتملة بين الحقلين الدلاليين المذكورين «الليل والضوء»؟ أهي علاقة تنافر كما يبدو في الظاهر؟ أم هي مؤشرٌ على التكامل الدلالي؟

الحقل الدال على الليل:

يمتلك زهير أبو شايب لغته الشعريّة الخاصّة به، وله قدرةٌ على اكتشاف طاقات اللغة الهائلة واستثمارها على الوجه الأمثل. ومن منظور إحصائي بحت، ينم المعجم الشعري في «ظلّ الليل» عن حقلين دلاليين، متجاورين، يهيمنان فيه، وهما الحقل الدال على الليل، وما يرتبط به، والحقل الدال على الضوء وما يؤول إليه. وبعد، فهذه محاولةٌ للدخول إلى عالمه الشعري حاولت خلالها الاقتراب من الرؤيا الشعرية عنده وسعيت إلى إيجاد العلاقة الخفية بين موضوع شعره بصوره الجميلة وأدوات بنائه المتفردة. وفي ما يلي أمثلةٌ نصيةٌ دالةٌ على الحقل الدلالي الأول:

الإحالة	المعجم المتردد	أمثلة ومقاطع نصية	عنوان القصيدة
ص:13 - 17	وتنام – نائمون / أعمى/ نومهم/ الليل/ لأنام/ الشيب/ ظِلُّهُ/ عَتمةٌ/ حروبٌ/ النوم/ الرؤيا/ الظلام.	وتَنامُ دون اسم/ وأطفالي الثلاثةُ نائمونَ/ لهم أبٌ أعمى/ وأمٌ تُرتِّبُ نَومَهُم/ كلُّ هذا الليل لي وحدي/ أفتّشُ عن أبٍ لأنامَ/ ويعبدون الليل/ ولا أنا ظِلُّهُ/ لأُعيدَ تفسير الظلامِ ...	تفسير الظلام
ص: 18 - 20	العتمة/ ليلاً/ الميْتُ/ الموت/ لم أُصلب/ الظلّ/ العَتمةِ.	عندي من العتمة ما يكفي لأن أبني ليلاً يسعُ الأرضَ/ لا أعداء لي لا ضوء لا رغبة/ عندي من العتمة ما يكفي لأن أهرُب من نفسي إلى أبعد ريحٍ.	ما يَكفي من العَتمة
ص:21 - 23	ليلاً/ الليل	وكم ليلاً ستبقى/ لم أنتبه إلا لأن الضوء قَلَّ/ لم أرفع يدي لأشير نحو الليل	أشيرُ نحو الليل
ص:24 - 25	الليل/ الظلام/ الماضي	ليكن...قميصي الليلُ/ والظلامُ على فمي/ كلهم ذهبوا إلى الماضي/ تقمصتُ الظلامَ ونِمتُ فيه ولم أجد نفسي لأصحو	الأسماء
ص:26 - 28	الليل/ ظلّي/ ليل/ الميّتون/ موتهم/ سواداً	وأنا أرفع الليل من جسدي لأفسّرَ ظلّيَ/ كُلّكَ ليلٌ/ هنا يقف الميّتون القدامى لينتظروا موتهم/ كُلّكَ ليلٌ/ كنْ سواداً	أصيص قديم
ص:29 - 30	العتمة/ لم تُضئني	أفتحُ العتمة كالبابِ/ لم تُضئني امرأةٌ بَعدُ	ذئبٌ مقْطَر
ص:31 - 33	بعيد عن الضوء/ فاهيةٌ	في مكانٍ بعيدٍ عن الضَوْءِ / والروحُ فاهيةٌ	ذلك الولَدُ المتَكسّر
ص:34 - 37	انتصف الليلُ/ لم تذهب إلى الليل/ العتمةِ/ الميّتُ/ ليلَكَ/ عتمته/ لا تُضيء/ العتمةِ/ ظِلّي	انتصف الليلُ على صدرك/ لم تذهب إلى الليل وحيداً/ فانتظر نفسك في العتمة/ أنت الميّتُ الآنَ/ لا تقل لي كلّما متُّ انتظرْ/ وخُذ ليلَكَ/ ولا يُبقي له الليلُ سوى عتمته/ لا تُضئ من أجله يا برقُ/ نحنُ في العتمةِ لسنا نحنُ/ فانتظر نفسك في العتمةِ/ هذا الليلُ يكفي لقتيلٍ واحد	فِصام
ص:41 - 44	موتٌ/ خبّأنَ / في الليلِ/ العتمة/ ليل ميّتَ	مرَّ موتٌ يُشبهُ الأطفالَ/ وخبّأنَ بقايا النار/ ابتعدت في الليل جُدران/ وزيتونٌ مُسنٌ يخمشُ العتمةَ/ كليلٍ ميّتٍ في جسَدي	أرضٌ عموديّة
ص:45 - 48	العميقة/ عتمةَ أرواحنا	حتّى نرى في السماء العميقةِ عتمةَ أرواحنا	نحن

ص:49 - 52	الليل/ نَمْ/ الظلال	بكَم حُلُماً يُقطَعُ الليلُ؟؟/ لتكونَ شبيهاً بنفسكَ نَمْ/ واختطاف الظلال	جئنا لنَسهرَهُ كلَّه
ص:53 - 55	خالٍ من الضَوءِ/ النوم / ليلاً/ جَناح الليلِ/ الليلُ الوَساعُ	شجرٌ خالٍ من الضوءِ/ الذين انتظروا أجسادَهم في النومِ/ آباؤكَ الأكثرُ ليلاً وأساطيرَ/ تحت جناح الليلِ حتى اتّسعَ الليلُ الوَساعُ	رؤيا
ص:56 - 60	ليلَها/ جيبكَ السرّيِّ/ ظلَّها	أو تخبّئُ ليلَها في جيبك السريِّ/ وتكملَ ظلَّها	موجودٌ لتحلُمَ
ص:61 - 64	ظِلّي/ كالليل/ النوم/ ليل	وأجُرُّ ظِلّي مثلَ نَسرٍ ميْتٍ/ وتعتّقوا كالليل/ وهو يجيءُ من ليلٍ إلى ليلِ	مجرّدُ اسم
ص:65 - 67	الليل/ نوْمكَ/ العتمةِ	باقٍ مثل الليلِ/ وترجوني أن أحرُسَ نومكَ منّي/ بين العتمةِ والضوء	باقٍ، وأحلُم
ص:71 - 72	عدَمٍ/ انكسار الضوء/ الظُلَمِ/ الليل	كيف أتيت من عدَمٍ قبل انكسار الضوء في الحُلُم/ وأبحثُ عنك في الظُلَم/ أنا والليلُ لم ننم	كَم أنتِ أنتِ !!
ص:73 - 77	ينامُ/ ليل/ ظلُّهُمُ/ النوم/ والغرقى	على حجرٍ ينامُ البحر/ في ليل آذار المُرَشّم بالسحاب/ والغرقى يُزيحونَ السماءَ/ كأن البَحر ظلُّهُمُ القديم/ غَريبين التقينا صدفةً في النوم.	كتابُ الرَمْل
ص:78 - 79	لا تَمُت/ الموتُ أتى	لا تَمُت.. نحن اتفقنا أن نظلَّ معاً في النار/ قُلْ لأصحابكَ: الموتُ أتى	أتى الموتُ لكنّه لَم يجدْني
ص:80 - 83	ظَلاماً/ نائمينَ/ الليلِ/ نائمينَ	وأقلُّ ظَلاما / وسنَتركُ أنفُسَنا نائمينَ/ طيلةَ الليلِ	أبناء ريح
ص:84 - 88	ميْتٌ / ليل/ ليليْنِ	وأنا ميْتٌ منذُ عشر نساء/ ولا فرق عندي إذا كنتُ أحملُ آثار ليلٍ على جسَدي/ نلتقي دائماً مثل ليليْنِ	رغبةٌ ترفعُ الماء
ص:89 - 91	الليلِ/ اختفينا/ ظِلّنا/ ظلّها	اذهبن شرقاً باتجاه الليلِ/ هنا في قمة الجبل اختفينا/ نرمي ظِلّنا فينا/ وصِرنا ظلّها	شُهَداء
ص:95 - 96	الموتِ	تعبتُ من الموتِ والذكريات	حجَرٌ أوّلُ
ص:97 - 99	الليلِ/ الظلام	ولا لنساءٍ يجئن من الليلِ/ كلُّهُ في الظلام سواسيةٌ	لا وجود لشيءٍ هنا
ص:100 - 101	الليلِ	من الليل جئتُ.. إلى الليل	صاحبي
ص:102 - 107	ظِلُّ/ الليلَ	أضع ظِلَّ عمّتكَ النخلة العربيّة/ لا تسأل الليل من أين أنت فالليلُ لا يتذكّرُ	أضعُ كلَّ شيْءٍ
ص:108 - 110	ليلاً	جئنا خفافاً ربّما لنكونَ ليلاً	جئنا ولم يكُن المكانُ هنا

ص: 111 - 114	الليلِ/ أخفّفُ ضوء النجوم/ ظلّهِ	تعلّمتُ كيفَ أمُرُّ من الليلِ/ وكيف أخفّفُ ضوء النجوم/ ماذا يُريدُ المسافرُ من ظِلّهِ	ماذا تريدُ الفراشةُ من نفسها
ص:115 - 116	المدفونةَ/ الضوء يَجِفُّ/ الظِلّ	تركتُ الأشجار المدفونةَ في السَقفِ/ تركتُ الضَوْءَ يَجِفُّ على الحيطان/ تركتُ اسمي مَرفوعاً في الظِلّ	البَيت
ص:117 - 118	غُبار	ما زال على الروحِ غُبارٌ	إصغاء
ص: 121 - 139	الليل/ العتمة/ ظلّكَ/ الفجر	أين أضعنا الليل؟/ كنّا دائماً نلعبُ بالعتمة/ مثلي تَترُكُ ظلَّكَ خلف الباب/ لو وُلدتُ معَ الفَجرِ لاختلفَ الأمرُ	دفتَر الأحوال والمقامات

فما رمزية عنصر الليل في ديوان «ظل الليل»؟

إن موضوعة الليل رمزيةٌ شعريةٌ مألوفةٌ في الشعر العربي قديمه وحديثه، وقد تبين أن الليل نواةٌ دلاليةٌ مهيمنةٌ في الديوان، فتكررت الكلمة ذاتها، أو بمرادفها، «الظلام/الليل /الظُلَم /ظَلاماً...»، أو بما يدل عليها «النَوْم/تنام /نائمون/ أعمى /نومهم /الليل /لأنام /الشيب /ظلُّه /عَتمةٌ /الرؤيا /الظلام. ونلاحظ دالة الليل واشتقاقاتها تتفشّى وتنتشر في النصوص وهي واحدةٌ من محصلتين أو مركبتين سبق وإن تحدثنا عنهما في مكان سابق ونقصد الضدين الليل والضوء.

ومن الواضح من تواريخ القصائد في ديوان «ظلّ الليل» أن علاقة الشاعر بالليل علاقةٌ قديمة، فالكثير من قصائد المجموعة معنية بالليل، حيث تُشكل مساحة الليل ثلاثة أرباع الديوان ولهذا يبرز الليل كمفردة أساسية في المجموعة الشعرية، فالليل هو السمة المركزية الرئيسة التي تجمع كل قصائد الديوان، وهو ليس مجرد ليل شخصي ولا هو ليلٌ سايكولوجي - على حد تعبير الشاعر في إحدى حواراته - هو ليلٌ يقف فيه معه الآخرون وتقف فيه دائماً، ذاتٌ جماعيةٌ كبرى يتأملها ولا يستطيع ان ينفصل عنها ولو للحظة واحدة، هذا الليل هو القرين للأرض العمودية التي يقف، والليل كما يرى الشاعر هو مكانٌ هنا، ليس مجرد زمان، والأحلام هي مكنونات ومحتويات ذلك الليل، الأحلام والهواجس والمخاوف كلها موجودةٌ في ذلك الليل، أحلام الشاعر بذاته، أحلامه داخل الذات الجماعية التي انفرطت الآن وفقدت مجدها ولم يعد يملك إلا أن يحلم بعودتها وعودة مجدها؛ موجودةٌ كلها في هذا الليل الذي نعيش فيه جميعنا. ولذا فإنك لا تستطيع إلا أن تهرب إلى ذلك الليل، الذي هو لك، والذي هو مليء بالوعد، مثلما هو مليءٌ بالمخاوف،من هنا لربما ذهبت قصيدة أبو شايب الى الليل لتبحث فيه عن مشروع لضوءٍ اسود يفتح أمامه أكثر من طريقٍ نحو ذاته القادمة.

الحقل الدلالي الدال على الضوء:

يبني الشاعر عالم قصائده من جدل العتمة والضوء، وما يرادف هذه الألفاظ ويقع في محيطها الدلالي ويرجع صدى معانيها وينوع عليها:- «الليل، الموت، المنفى، الحضور، الغياب»، في ثنائية ضدية تلخص الوجود وتجربة الكائن في هذا العالم: أي الوجود والعدم.وانطلاقاً من السياقات النصية، يبدو أن رمزية الليل لا تكتمل دلالاتها وإيحاءاتها «العتمة/ الظلام/ الظلال/ النوم/ الموت/ الظلّ...» إلا بتجاور مع الحقل الدال على تيمة الضوء، وذلك على نحو ما يجليه الجدول الواصف التالي والذي يحتوي على أمثلة نصية دالة على الحقل الدلالي الثاني:

الإحالة	المعجم المتردد	أمثلة ومقاطع نصية	عنوان القصيدة
ص:13 - 17	الحقيقة/ الفضيلة/ الرؤيا	اختلفت مع الطبيعة والحقيقة والفضيلة/ أزرق غامقاً من قلة الرؤيا	تفسير الظلام
ص:18 - 20	ضوء	لا أعداء لي لا ضوء لا رغبة لا نِسوة يَعمُرن ضريحي	ما يكفي من العَتمة
ص:21 - 23	أحلُمُ / ضوء/ الضوء/ زقزقتين	أحلُمُ وهيَ في تَدُلُّ أحلامي/ كم تحتاج من ضوء/ لم أنتبه إلا لأن الضوء قَلَّ ولم يعُد يكفي ليعبُرَ طائرٌ ما بين زقزقتين	أشيرُ نحو الليل
ص:26 - 28	الضوء	فكن رجلاً.. كن سواداً.. أو امرأةً تعكسُ الضوء فيك كما تشتهي.	أصيص قديم
ص:29 - 30	لم تُضئني	لم تُضئني امرأةٌ بَعدُ	ذئبٌ مقطّر
ص:31 - 33	الضوء/ فاهيةٌ	في مكانٍ بعيدٍ عن الضَوْءِ / والروحُ فاهيةٌ	ذلك الولَدُ المتكسِّر
ص:34 - 37	لا تُضىء	لا تُضئِ من أجلِهِ يا برقُ	فِصام
ص:41 - 44	النار/ الغيم	وخبأن بقايا النار في أجسادهنَّ/ ظَلَّ الغيْمُ مرشوقاً على صدري	أرضٌ عمودِيّة
ص:45 - 48	كالغيوم/ شمسٌ/ ضَوْءُها	وتَرفعُنا كالغيومِ عن الأرض/ تَحدُثُ شمسٌ يُسابقُها ضَوْءُها	نحن
ص:49 - 52	حُلُماً/ الضَوْءُ	بكَم حُلُماً يُقطَعُ الليلُ؟؟/ لتكونَ شبيهاً بنفسكَ نَمْ/ والضوء ينشقُ أجسادِهِنَّ/ وأقلُ انكساراً من الضوء	جئنا لنَسهرَهُ كلَّه
ص:53 - 55	الضَوءِ/ ضوءاً	شجرٌ خالٍ من الضوءِ/ لكي أسرِقَ ضوءاً	رؤيا
ص:56 - 60	تحلُمُ/ الماء/ الضوء/ الرؤيا	ستَظَلُّ تَحلُمُ/ ضع يديك على كتاب الماء/ انتهى الضَوءُ القديمُ/ خَلِّ الذئبَ في الرؤيا	موجودٌ لتحلُمَ
ص:61 - 64	مُضاءةٌ/ الرؤيا	أنسى السَماءَ مُضاءةً/ متى عثرتُ عليه في الرؤيا	مجرّدُ اسم

باقٍ، وأحلُم	تَحلُمُ / وسماء زرقاء تُحالفُني ضدُك / ومعي مطرٌ، وحقولٌ وسُلالاتٌ فراشِ ألِفها الضوءَ/ بين العتمةِ والضوء	تَحلُمُ/ سماء زرقاء/ مطر/ حقول/ الضوء	ص:65 - 67
كَم أنتِ أنتِ !!	كيف أتيتِ من عدَم قبل انكسار الضوء في الحُلُم/ وتركتِ لي ضَوءاً لأبحث عن نفسي،	الضوء/ ضوءاً	ص: 71 - 72
كتابُ الرَمْل	كأبٍ يعودُ من الظهيرة ناقصاً/ نسيتُ البحرَ أبيضَ/ وراءَ زُرقتها !!/ وليَكُنْ كالملح أبيضَ	الظهيرةِ/ أبيض/ زُرقتِها/ أبيض	ص:73 - 77
أتى الموتُ لكنّه لَم يجدْني	لا تَمُت..نحن اتفقنا أن نظلَّ معاً في النار	النار	ص:78 - 79
أبناءُ ريح	يجيءُ النهارُ..فتَخطُّفُها نجمةً نجمةً من يديه	النهارُ/ نجمة	ص:80 - 83
رغبةٌ ترفعُ الماء	وأرى جسدي صافياً مثل منبعِ نهرِ	صافياً/ منبعِ نهر	ص:84 - 88
شُهَداء	لا شيء يمنعُنا من الأمَلِ	الأمَل	ص:89 - 91
لا وجود لشيءٍ هنا	كحَبّاتِ ضَوْءٍ وهُم ذاهبون إلى الحُلُم	ضوء/ الحُلُم	ص:97 - 99
صاحبي	من الليل جئتُ.. إلى الليلِ	الليلِ	ص:100 - 101
أضِعْ كلَّ شيْء	بيضاءُ..بيضاءُ من كثرة الأنبياء	بيضاء	ص:102 - 107
جئنا ولم يكُن المكانُ هنا	والضوءَ المكسّرَ والحنينا	الضَوْءَ	ص:108 - 110
ماذا تريدُ الفراشةُ من نفسها	وكيف أخفّفُ ضوء النجوم لأحلُمَ أو لأُحبَّ	ضوء النجوم/ أحلُم/ أُحب	ص:111 - 114
البَيت	تركتُ الضَوْءَ يَجفُّ على الحيطان	الضوء يَجفُّ	ص:115 - 116
إصغاء	وحَبّاتُ نَدى/ أضئني أيها الواضحُ في قلبي	ندى/ أضئْني/ الواضحُ	ص:117 - 118
دفتَر الأحوال والمقامات	لو وُلدتُ معَ الفَجرِ لاختلفَ الأمرُ/ يا ضوء السماوات الذي يشيخُ/ بين الندى والوردِ/ أو وردة لم تحتمل في الضوء خفّتَها / ولا لأكونَ ضوءاً في المجرّةِ/ تمضي السحابةُ عالياً/ كانَ الضُحى سيكونُ أجملَ/ ورمتني في النار بعيداً/ غير قلب دائم الخُضرة والظلّ/ ذاتَ ظهيرة صيفيةٍ/ لا شمس تَتْبَعُهُ.. شمسهُ فيه مفقودةٌ.. وهو ليلٌ بلا شمسِه.	الفجر/ ضوء/ الندى/ الورد/ الضَوْءِ/ ضوءاً/ السحابةُ/ الضُحى/ النار/ الخُضرةِ/ ظهيرةِ/ شمس	ص:121 - 139

ثنائية الليل والظل:

ويتبين للدارس أن بين الليل والظلّ في الديوان تجاوراً، إذ كلما ورد الأول، صاحبه الثاني في الغالب الأعم، مما يُضفي على تيمة الليل طابعاً مجازياً يركبه الشاعر وهو يتوق إلى ابتداع انزياحات تؤطّرها الرؤيا الشعرية. إن توقه إلى الليل، واجتراحه الظلّ، مكّناه معاً من خلق معادل موضوعي يُجسّر الصلة من خلاله بين ذاته، ومراياها، وبين العلاقات المتشابكة المحايثة لذلك كله.

فأبو شايب يجد خلاصه الروحي في مفردات الطبيعة، ولذلك فهو يعيش بخياله وحواسه ومشاعره كلها في الطبيعة،ويستمد صوره الفنية من الطبيعة قبل أن يستمدها من أي شيء آخر. إن الطبيعة هي عالمه المثالي الذي يرُّد به على نقص الحياة الاجتماعية وقصورها عن الوصول إلى الكمال.

على أن أهم ظاهرة في شعر الليل عند أبي شايب هي أنه أعطى الليل معنىً جديداً، وهذه الظاهرة لا ينفرد بها أبي شايب فهي تتكرر كثيراً عند كبار الشعراء الذين عبروا عن الليل أو صوروه في شعرهم، ولقد كان أبو شايب واحداً من هؤلاء... فهو لا يحب الليل المجرد، ولا يجد فيه جمالاً خاصاً مستقلاً عن الإنسان، بل إن كلّ جمال في الليل إنما يُستمد وجوده من المعاني الإنسانية، وهذه الظاهرة تثبت أنه كان يبحث في الطبيعة عن الجمال والكمال المفقودين في المجتمع والحياة الانسانية التي يعيشها. فقد اقتنع بخياله وإحساسه الحاد أن الليل مجتمعٌ آخر متناسق يقوم على أساس من نفس المشاعر التي تقوم عليها الحياة الإنسانية.

وهكذا يتطلع أبو شايب إلى مستويات جديدة في الفن، ويُريد للإحساس العربي الجديد أن يكون على غاية من التيقظ لما يدور في الكون، وألا يغفل أبداً عن أسرار الحياة وهمسات قلبها، وكل ما يدور فيها حتى ولو كان في الظل، بعيداً عن الأضواء. وفي ما يلي أمثلة نصية دالة على ثنائية الليل والظل:

الإحالة	المعجم المتردد	أمثلة ومقاطع نصية	عنوان القصيدة
ص:13 - 17	الليل/ظِلُّهُ	كلُّ هذا الليل لي وحدي/ ويعبدون الليل/ لا أنا ذكريات أبي ولا أنا ظِلُّهُ/	تفسير الظلام
ص:18 - 20	العتمة/ ليلاً/ الظلّ/ العَتمة.	عندي من العتمة ما يكفي لأن أبني ليلاً يسعُ الأرضَ/ سِيّان إن كنتُ من الظلّ وإن كنتُ من الطينِ الفصيحِ	ما يَكفي من العَتمة
ص:21 - 23	ليلاً/ الليل	وكم ليلاً ستبقى/ لم أنتبه إلا لأن الضوء قَلَّ / لم أرفع يدي لأشير نحو الليل	أشيرُ نحو الليل
ص:24 - 25	الليل/ الظلام	ليكن...قميصي الليلُ/ والظلامُ على فمي/ تقمصتُ الظلامَ ونِمتُ فيه ولم أجد نفسي لأصحو	الأسماء
ص:26 - 28	الليل/ ظلّي/ ليل	وأنا أرفع الليل من جسدي لأفسّرَ ظلّيَ/ كُلُّكَ ليلٌ	أصيص قديم

ص:29 - 30	الليل	يعرفها الذئبُ الّذي قَطّرتُه في الليلِ	ذئبٌ مقّطّر
ص:34 - 37	انتصف الليلُ/ لم تذهب إلى الليل/ ليلَكَ/ ظِلّي	انتصف الليلُ على صدرك/ لم تذهب إلى الليل وحيداً / وخُذ ليلَكَ/ ولا يُبقي له الليلُ سوى عتمته/ نحن اثنان مفقودان:ظلّي وأنا/ هذا الليلُ يكفي لقتيلٍ واحد	فِصام
ص:41 - 44	في الليلِ/ ليلٍ ميّتٍ	ابتعدت في الليل جُدران/ كليلٍ ميّتٍ في جسَدي	أرضٌ عموديّة
ص:45 - 48	ظِلّنا	يَحدُثُ الواقفونَ على ظِلّنا الجبَليّ	نحن
ص:49 - 52	الليل/ ظِلَّكَ/ الظلال	بكَم حُلُماً يُقطِّعُ الليلُ؟؟/ وتَشمُرَ ظِلَّكَ فوقَ الجبال/ واختطاف الظلال	جئنا لنَسهرَهُ كلَّه
ص:53 - 55	ليلاً / جَناح الليلِ/ الليلُ الوَساعُ	آباؤكَ الأكثرُ ليلاً وأساطيرَ/ تحت جناح الليلِ/ حتى اتّسعَ الليلُ الوَساعُ	رؤيا
ص:56 - 60	ليلَها/ ظِلَّها /الظِلُّ	أو تخبّئُ ليلَها في جيبك السريِّ/ وتكملَ ظِلَّها/ والظِلُّ يَكفي للنُعاسِ	موجودٌ لتحلُمَ
ص:61 - 64	ظِلّي/ كالليل/ ليل	وأجُرُّ ظِلّي مثلَ نَسرٍ ميّتٍ/ وتعتّقوا كالليل/ وهو يجيءُ من ليلٍ إلى ليلِ	مجرّدُ اسم
ص:65 - 67	الليل/ ظِلٌّ	باقٍ مثل الليلِ/ عاليةٌ تلك الأرضُ المتروكةُ في النومِ ولا ظِلَّ لها	باقٍ، وأحلُم
ص:71 - 72	الليل	أنا والليلُ لم ننمِ	كَم أنتِ أنتِ !!
ص:73 - 77	ليل/ ظلُّهمُ	ليسقطوا في ليلها الأعلى/ كأن البحر ظلُّهمُ القديم	كتابُ الرَمْل
ص:80 - 83	الليلِ	طيلةَ الليلِ	أبناء ريح
ص:84 - 88	ليل/ ليليْنِ	ولا فرق عندي إذا كنتُ أحملُ آثار ليلٍ على جسَدي/ نلتقي دائماً مثلَ ليليْنِ	رغبةٌ ترفعُ الماء

ص:89 - 91	الليلِ/ ظِلنّا/ ظِلّها	اذهبن شرقاً باتجاه الليلِ/ نرمي ظِلنّا فينا/ وصِرنا ظِلّها	شُهَداء
ص:97 - 99	الليلِ	ولا لنساءٍ يجئن من الليلِ	لا وجود لشيءٍ هنا
ص:100 - 101	الليل	من الليلِ جئتُ.. إلى الليلِ	صاحبي
ص:102 - 107	ظِلٌ/ الليل	أضعِ ظِلَّ عمّتكَ النخلة العربيّة/ لا تسأل الليل من أين أنت فالليلُ لا يتذكّرُ	أضعُ كلَّ شيءٍ
ص:108 - 110	ليلاً	جئنا خِفافاً ربّما لنكونَ ليلاً	جئنا ولم يكُن المكانُ هنا
ص:111 - 114	الليل/ ظلّه	تعلّمتُ كيفَ أمُرُّ من الليلِ/ ماذا يُريدُ المسافرُ من ظِلّه	ماذا تريدُ الفراشةُ من نفسها
ص:115 - 116	الظِلّ	تركتُ اسمي مَرفوعاً في الظِلّ	البَيت
ص:121 - 139	الليل/ ظلّكَ	أين أضعنا الليل؟/ مثلي تَترُكُ ظلَّكَ خلف الباب	دفتَر الأحوال والمقامات

ما يُشبه الخاتمة :

إن عدداً قليلاً من المجموعات الشعرية هو ما يرتكز على محورٍ وحيدٍ تدور في فلكه كل قصائده حتى لتشعر وكأن الديوان - بكل قصائده - هو عبارةٌ عن قصيدةٍ واحدةٍ طويلة غير أنها قُسّمتْ إلى مقاطع لكل منها عنوان فرعي. وديوان «ظلّ الليل» للشاعر زهير أبي شايب هو خير مثالٍ على هذا.

ويقف زهير أبو شايب بين كثرٍ ممن يكتبون القصيدة الجديدة وحيداً بحضور عوالمه وما فيها من احتفالٍ عميقٍ بالحياة اليومية. وقد استفاد أبو شايب في قصائده من روح الفن التشكيلي ومن جماليات اللقطة السينمائية، وكذلك من الحوار المسرحي وهي مرجعياتٌ بصريةٌ تُنقذ الكتابة من أحاديتها، ويكاد يكون تجربةً فريدةً من حيث اعتنائه بالتفاصيل اليومية ونزعته نحو التجديد في أطر وأشكال القصيدة بلغة جديدة، لغة متطورة تنمو في ذاتها، فكل مفردات الحياة اليومية لديه من الممكن أن تُشكّل جملةً شعرية.

وقد تميز صوت أبي شايب بالتنوع والطموح نحو التجديد، فهو صوتٌ مغايرٌ لا تهمه مقاييس اختيار الجملة الشعرية كما استقرت في الاستخدام السائد، فهو يتعامل مع الكلمة من حيث هي مفردة دون وصفٍ لها بالشعرية وغيرها ثم يقيم علاقات الغرابة باعتبارها عالمه الخاص.

إن إحساس الشاعر بالعالم والأشياء والكائنات والحياة إحساسٌ وجوديٌ شفاف، كينونيٌ يتجوهر عبر تمسك الشاعر بفيض العلاقات الحسية والذهنية مع الآخر ويتوقد جوهر هذه العلاقات في لغة الشاعر في ضربٍ من الوجد الصوفي ليطل منها حلمه الحياتي الأصيل وقلقه الوجودي ويصل إلى اللحظة الشعرية وتوهجها الذهني والمادي بتشاكلاتهما في ذات الشاعر.

وتثابر قصائد الشاعر زهير أبي شايب لإثبات تضاد يخترق ناموس الطبيعة في ثنائية ضاجّة بالصراع بين العتمة والوضوح... فالبوابة الرئيسية لعالمه الشعري حيث لوحة الغلاف الأمامي للفنان الأمريكي «جاكسون بولوك» المصبوغة باللون الرمادي والمحاطة باللون الأسود والتي وضعت عن قصد وتصميم مانحة صبغتها المرئية للصور النصية المدونة التي اصطبغت بلون السواد ودلالاته التي تُفضي الى العماء الأول لنشأة الكون وإلى ظلمة الرحم وعذابات الإنسان وانسحاقه تحت وابل أسئلة الوجود الصعبة المحيِّرة التي بقيت قائمةً إلى يومنا هذا تقضُّ مضجع المرء أينما كان، كما إن عتبة العنوان دالةٌ واضحةٌ على الجمع بين «الليل والظل». وهي محاولةٌ من لدن الشاعر لخرق النظام المستقر النمطي المطمأن لسكونيته والذي تنعم به حركة الأشياء النسبية وتزخر به خارطة الكون وهي محاولةٌ فذةٌ لزحزحة هذه الأنساق الاستاتيكية في كينونة الواقع من خلال تأثير النص الممتلئ الفاعل، النص المتحرك الذي يخرج من وظيفته الأحادية الجمالية الغرائزية ليؤدي دوراً آخراً في تحولات الحياة ونقد حركتها المعقدة والتي غالباً ما تركن في نهاية المطاف إلى الدعة والاسترخاء والاستقرار.

ولعل لافتة النفَّري «وقال لي أنت معنى الكون كله» والتي تعترض طريق المتلقي الداخل إلى عالم الشاعر والتي تم توظيفها بشكلٍ ذكيٍ وجميل كأيقونةٍ على الغلافين الداخلي والخارجي للمجموعة تؤكد إصراره على تبني الحالة الصوفية التي اجترحها في بداية خط الشروع، كذلك نلاحظ إصراره الواضح في مستهل النص الأول من المجموعة «ضدّ» على وقوف الريح إلى جانبه وعلى حميمية ودفء العلاقة بينه وبين الأرض.

والشاعر في نصوصه التي تتجاوز خدعة الغناء العالي وبهرجة الأنظمة الموسيقية الطاغية فإنه يضع مدونته في مواجهة خراب العالم، فهي بمثابة المضاد الحيوي لعبثية الموت والفناء وازدراء الحياة الدنيا بوصفها تشكلاً طارئاً، بل إنه يجعل من الليل (المذموم المقهور المنبوذ) حجر الزاوية في حركة الوجود الهائلة ويُعليه ويرفع من مراتبه وهو ينتصر للكتابة ويمجدها حتى ليجعل منها رديفاً مصيرياً لحياة ما بعد الموت وسرمديتها الأثيرة.

ويستخدم الشاعر النص كخندقٍ وشفيعٍ منقذ من هيمنة السلطة الزمنية وزحفها الحثيث لالتهام الحاضر والاستحواذ على المستقبل، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن سلطة النص هي السلطة التي تنهض باعباء الحياة لتقاوم ماكنة الموت ونجد في النص الأخير من المجموعة (دفتَر الأَحوال والمَقامات) تغريبةً شعريةً ترفل بالأسى الشفيف والصورة الشعرية التي تعبر عن رؤى معمقة ومخيلة غاية في الإبداع. وهي قصائد تنذر نفسها للتأمل في الوجود، والتحديق في المعنى الشعري، مع محافظة على مفهوم سام للشعر في ذاته وفي مواصفاته. كقوله: «اقتُلوني/ لكي تَحزَنوا مَرّةً – أو أقلَّ- علَيّ/ اقتُلوني/ اقتُلوني/ لكي لا تَكونوا بلا شُهَداء... ظلّ الليل/ قصيدة: دفتَر الأَحوال والمَقامات، ص139».

وفي الختام، بقي لي أن أقول، إن الفضاء الشعري لأبي شايب يحتاج إلى عملٍ نقدي كبيرٍ ولا تستوفيه دراسةٌ عابرة. فأبو شايب ليس شاعراً عابراً. يجب ان يعمل الناقد على البحث عن صوفية شعره وطفولته التي أسست فيه حس الاقتلاع والنفي إلى الأبد. والبحث عن علاقة شعره بالرسم واللون، علاقته بالتراث الديني بشكلٍ عام. وأخيراً البحث عن تميز الشاعر في تجربته.

الإنسانُ النموذج في «أَحْزَنُ الماءِ نَهراً»

للشاعر إيهاب الشلبي

غسان تهتموني

هنا وفي غير عملٍ شعري، حقّق الشاعر انسجاماً لافتاً، فكانت قصيدته مرآةً مصقولة العوارض، كمحبوبة امرئ القيس في معلقته اللافتة: مهفهفةٌ بيضاءُ غير مفاضة ترائبها مصقولةٌ كالسجنجل. ليس بصفته راوياً إنما منتجاً للحظته الشعرية قلباً وأداءً...

تراه حين يهمُّ بإمساك ريشته كالمغشيّ عليه، مبتلّ الجوانح فيما الصور ببساطتها الساطعة، تلقي بحسنها الأخّاذ بين السطور تراها وقد نهض قوامها، ابنة عقود عبرت صرحاً ممرداً بالخيال وبالزهور، حفّت بها عيون الماء، حافلةً بالغار مزدانةً بالآس، هو إيهاب إذن، لا يقرّ له جنبٌ، ولا تفترُ له قريحة، فأنّى لمثله نومٌ، وأنّى لمثله راحة، ونار الشعر له بالمرصاد، وكلّ شيء كلّ شيّ بات مادةً للأسى كيقظة أيّار بين الشهور أو كيقظته هو في صالة اللوحات:

(قَهقَهْتُ ملءَ كثافةِ الألمِ المُمَدَّدِ فوقَ خارطتي/ من فاءِ أحرُفِها لَحَدِّ النُّون)

والشاعر لا ينفَكُّ يدور، ملتحماً بأساه يعلو ويهبط، والرحى زمنٌ لا تتعب خطاه(تَتَجَوَّلُ الصُّوَرُ الحزينةُ/ في رواقِ الجاليري/ ما أكثرَ اللوحات في الطُّرُقات) وبضربة ريشة واحدة تنجلي الصورة تماماً، وينمحي الفرق بين اللوحة – الصالة واللوحة الوارفة الطول بعرض الوطن، وفي التباس النشيد واحتقان المخيلة، ننسى لكي نتذكر، ونتذكر لكي ننسى:

(الساعةُ الستُّون/ أيّارُ يوقِظُني/ على دقّاتِ صمت مُطْبِق حولي) فالذكرى وسيلة المُلتاع، وزاد المحزون، ومبتغى العشاق في كلّ مكان وزمان: (تذكرتُ والذكرى تهيجُ لذي الهوى/ ومن حاجة المحزون أن يتذكر) (1) ، لكن ماذا بعد ان يتحول الوطن إلى طلل كبير، وتصبح الظعائن حمولته إلى أجَل غير قريب: (أيّارُ يأخُذُني إليهِ مُقَيَّداً/ بمرارةِ الذكرى/ ويَعبُرُ بي إلى بوّابةِ المأساة).

ماذا عساها تترك السنوات، والشلبيّ يشفّ مرتفعاً كالنسيم، يرتقي مرتقىً صعباً من المأساة، التي رقّمّ بنانُها الوجه والمقل.

(يا أيُّها التاريخُ/ قل لي/ أين أزرع خبزَ أطفالي/ وهذي الأرضُ/ قنبلةٌ من النابالم/ تحملها الأباتشي/ في سماء من دُخان/ والشمسُ تطلعُ من غروب البحر/ شاحبَةً/ مُمَزَّقةَ الضِّياء/ ووردةً – هي – كالدِّهان)... هنا نستفيقُ على الراحل درويش، قبل ثلاثين عاماً، ومديح الظل العالي، إبان العدوان الصهيوني، ورحيل المقاومة عن بيروت: ليس لي منفى/ لا. لأقول لي وطنٌ/ الله يا زمنُ. وفي عين المشهد القرآني نقرأ أهوال القيامة، وما به من صور رهيبة: (السماء – الدخان، والسماء حين تصير كالدهن الذائب لما يصيبها حر جهنم) (2)، والشمس لم تسلم هي أيضاً من التمظهر النفسي، وطلوعها من الغروب دلالة على بشاعة الحرب وقسوتها...

(ماذا يقولُ لنا الرشيدُ/ إذا صَحَا من نومه/ ودمُ العراقِ يفيضُ في نَهْرَين/ ومُؤدِّبُ المأمون فَرَّ من البلادِ بلا

شاعر أردني.

يَدَين..) هكذا فاستلابُ وطن من الأوطان لا يصيب المكان وحده، بل يطال المنجز الإنساني كلّه، فأينما نولّ وجوهنا نبقى في مهبّ أسئلة لا تنتهي: (ما بكاء الكبير بالأطلال/ وسؤالي وما تردّ سؤالي)(3) (دبّابةٌ تجتاحُ أوْرِدَةَ النَّجَفْ/ والشّرقُ صحراءٌ مُؤَثَّثَةٌ برملِ الأطلسيِّ/ ونخلُها يَبْتَلُّ بالماءِ المُقَطَّرِ... بالكحول وبالنُّطَفْ.../) وفي وضوح الصحراء النازفة، تنبثق صورةٌ أخرى لا تقل وضوحاً: العولمة الأطلسية الكامنة في أدق التفاصيل، فشاعرنا يدرك تمام الإدراك عبث الوقوف والبكاء كأسلافه الشعراء، فشتّانَ بين فقد وفقد وشتّانَ بين بكاء وبكاء: (بغدادُ عُودي للحناجرِ من أوارِ الصمتِ/ عَلَّ تعودُ أغنيتي إلى مجد سلَفْ ..) سيبقى الشاعر مهيض الجناح، وسيبقى غناؤهُ رهنَ عودة بغداد إلى ذاتها، عاصمة وتاريخاً وصوتاً، لذا فالمدن الجريحة ما فتئت تشرب من الكأس نفسها.

(سأكون يا أيّارُ/ صدقني/ كما تَتَوَضَّعُ الأشجارُ في بُستانها/ وكما يضيءُ القمحُ من فجرِ القرى/ وكما يُغَرِّدُ للنَّدى الحَسُّون/ سأكونُ يا أيّارُ في وطني/ وأُقسمُ أنني سأكون/). في صالة اللوحات، بعد أن ارتفعت حرارة النشيد، وغاب في الوطن، اشتقّ من روحه الطموحة، لوحةً فائقة الروعة، تتماهى مع فطرة الإنسان ومفرداته الأصيلة في الحياة، فللبستان مساحته الأثيرة، وللقمح سمتُه الطالع من صمت القرى، وللحسون مكمن الصباح المترنم بالندى.

إن حلم عودته لأمه، هو اشتقاق حلم آخر لعودته (هو) إلى ذاته، هو اشتقاق عطر التبس دهراً على سبحات عمره، فانتصف الصوت في رشاش عيونها : (أضيءُ على قبرها المُتَّكي/ فوقَ عرشِ السَّكينَةِ/ بعضَ الزهورِ/ التي أودَعَتْها شفاهي/ وآخرَ ما في يَدي/ من شُموع). حتى القبر الذي ضمّها، له معنىً يشبه حضورها المضيء العامر بالهدوء إن ما يسعفه حقاً، ويجعله صافياً .

هو توقه الدائم لها، المتنبي رثى جدّته لأمه وهو بعيد عنها: أحن إلى الكأس التي شربت بها/ وأهوى لمثواها التراب وما ضمّا.. بكيتُ عليها خيفةً في حياتها/ وذاق كلانا ثكل صاحبه قدما..)(4) إنه شوق المتّبتل اللابث في تضاعيف عشقه، لا شوق العابر الذي نفد صبره، فإن عاد من اقترانه بغيابها، ما يلبث أن يُمنّي النفس بالعودة مرة أخرى إليها. (.. وأشتاقُ لي/ أنْ أَلُمَّ نثارَ البُذُورِ/ التي وزَّعَتْها الرياحُ على غيرِ مَنْفى/ لأزرعَني بينَ خصبِ السماءِ ورحمِ الغَمامِ/ وأشتاقُ لي عائداً من غيابكِ عَنّي/ لأَلقَى جَبيني تَوَضَّأَ بالحُبِّ حلماً/ وصَلّى القِيامَ/)

ثمّ يعود بنا إلى لوحة كتلك التي مرّت به في صالة العرض (الجاليري)، فالمشهد – اللوحة لا يكاد يخلو من قصيدة، طالما ارتفع بنا بشهيده الوضاء، فغطّانا بوجده الدافئ أبداً (نعوشٌ ترفُّ قريباً من البحرِ/ والبحرُ أَغْضَى حَياءً/ وكَفَّ عن المدِّ/ والموجُ راحَ يَعُدُّ النوارسَ/ تمضي تباعاً إلى فجرها المستهام) ترى الشاعر في انتباه الماء، بحرٌ يسحب موجه، ثمّ يُلقي التحية على الشهداء، فيما النوارس باغَتَها دمعُها، فحطّت زمناً هناك (أنا لا أُمَشِّطُ صوتي من بُحَّةِ الحَرفِ/ حينَ أُغَنِّي لطَيفك أُمّي)... ولأنه مرآةُ نفسه فلا يضيره صوته المبحوح، ممتثلاً لأنسها غارقاً بين تباريح بنفسجها، وقد شنّف أذنيه قريباً من رجعه لها.

(وأُمّي تُقَشِّرُ تفاحةً للشهيد/ وتحملُ كيساً من القمحِ/ تنثُرُهُ للحَمَام)... فأُمُّه كما تلوح في المشهد أجمل من أُم وأكبر من امرأة، فهي ترافق الشهيد حيث كان، وترعى بيديها قُوتَ الحمام، مدركةً غُربته في جهات الأرض، فهي لا تذهل عن فراقه، تستكتبه بطيفها، أن لا يبرح فطرته الأولى، أن تبقى حلماً (سال الإطارُ دَماً على قانا/ لي قلبُ عصفورٍ يَرِفُّ أسى/ ولي مدُّ الجناحَين على مرمى البصر) أي دم ذاك الذي سال، أراها روح الشهيد، لم تحبس لطائرها دمعاً، فالرهان على النسيان (نسياننا، لن يجدي نفعاً.

ها هو طائر الهامة لايزال يحلق في قرار الذاكرة، حتّى نقتصّ من القاتل ولو بعد حين(... وما أدراكَ ما قانا/ هي صفحةٌ حمراءُ في قاموسنا العربيِّ/ تَرجَمَها الزمانُ إلى لغات العصر/ فانتَبَذَتْ لها بينَ الجراحِ مكانا) قانا – الضحية، لم تعد تخص المكان، مكاننا، وإنّما باتت مثالاً ماثلاً على سقوط العدو وانحطاطه.

في كلّ ما تقدّم من قصائد كان الشاعر (أحْزنُ الماء نهراً)، وأكثره رسوخاً، وأشقّه تمثلاً، وأمضاه توتراً، وأحرصه بصراً وقلقاً، فكان منه ما مضى، وسوف يكون منه ما سوف يكون... (كَثيراً مِنَ الوَهم يَكْفِي/ ليَملأَ شُرْفَةَ هذا العمى بالصُوَرْ/ والقليل من الذكريات لأجلسَ وحدي/ أُلفُّ فروعي على جذع زيتونةٍ ظامئة/ أمدّ جذوري لتشرب/ من غيمةٍ صابئة/ أيقظتها الرياح من النوم/ فاحتملت حلمها ومضت للمطر) ..هنا يوقظ إيهاب زُخرُفه، فتهبط اللوحة من أصابع جوعها، إذ لا جدب في وعيّه الضارب في الأرض أبداً، كيف لا وجذوره استقت من غيمة ساقتها الرياح للمطر، وليس ببعيد قول الله تعالى «ألم ترَ كيف ضرب الله مثلاً كلمةً طيّبةً كشجرة طيبةَ أصلها ثابت وفرعها في السماء» (5)، (..أشاهدُهم لا عيونَ لهم تستَحِثُّ دمي/ أو تحُضُّ فمي كي يردَّ السلام/ أشاهدهم ولم يبحثوا عن حروفي/ التي اختبأت في الركام/ أضاعوا هناك اليمام/ أضاعوا الكلام /) ، فالذين مرّوا على الشاعر من قبلُ ومن بعد، لم يأخذوا ما يقول على محمل الجد، وصمّوا عن نشيجه آذانهم، كانت أمه في مشهد سابق تنثر للحمام حبّات قمحها، محتفلةً بالشهداء القادمين من أقاصي القرى، هنا ارتفع كبارقٍ وعلا فوق السحاب النشيد، فأفلت من لدنه وهن الأصدقاء وهشاشة عودهم في تقصّي ما أبدع من نشيدٍ مدركاً أن ما خطّه يحتاج إلى تأمل وتأويل، فهو خبيء كالذهب في طوره الخام، أراه كغيره ممن سبقه من الأسلاف، يئن تحت لوعة: أيُّ فتىً أضاعوا، وكبرياء: سيذكرني قومي، وأنفة: وما أنا منهمُ بالعيشِ فيهم، (..وكلُّ الهدير الذي يمخُرُ الأرضَ حولي صدىً/ يفيضُ – إذا غاضَ في العين دمعٌ -/ منَ الهَمِّ قلبي/ فتمتدُّ روحي بلا جسدٍ مُنهَك تحت ظلِّ الغمام)، وفي اكتمال آخر لبوح الماء وامتداده، تحمله الروح إلى جهة الغيم، فتغسله من همومه، بعد أن يعبر الهدير الأرض وتكافؤه بفيضها،... (والثلج الفاني سيعود إلى الأرض، وسيكون مزخرفاً بقوةٍ بالأزاهير التي تلهج بالثناء على قوة الشمس)(6)

(عصافير عينيكِ/ كانت تحاولُ/ كي لا تظلَّ على أيكةِ القلب/ أن تهجرَ الهُدبَ.. ثمَّ تطير/ فتَحبسُها مُقْلَتاك (عفاف))... (أ(سامي) لتسمو على الجرح/ هاكَ البريد/ عصافير عينيكِ تلك الشموع/ تُبدِّدُ من حَولِه ظلمةَ السجن/)

في وقت آخر لا يقلّ حلكة، كانت أمّه تقف في صعيد واحد، فوق مساحة الوطن، تقشر التفاح للشهداء، لكنّه بعدَ مكان سمّاه منفى، عاد يقشّر ليله وحده، فاحتمل الرقعة تلك تحت ظلّ الغيم، هنا اخضوضر عهد الأصدقاء، فرادى أو جماعات، وكانت عفاف، وجه مدينة، وثبوت هلال الصوم عن القول، (حتّى يلج الجملُ في سمّ الخياط)، إذ ذاك كان سامي يخصف من ثمر الليل أساه، وعصا الحارس في الباب تدقّ، يسعى الوقت إليه حسيراً، فتمد له الطيف، وصل الردّ لسامي، فكان البرقّ، وكان الطرقُ الأثير.

يا مريمتي... عودي للصفّ الأول، في المدرسة الأولى، فسياط الجند تبرىء روحي، لأغادر إثم الفرجة في الصالة / سأعود بطانا بالحبّ، لأقيم بقلبي المتراس هناك... وإن مالا.

(للعيد طعمٌ قد تغيَّرَ/ في فم الأيام/ وغدًا حزيناً دونما حلوى/ يقدّمها لنا فكأننا يأتي علَى استحيائه مُرَّاً يمرّ أمامَ بيتك يا أخي/ وأمامي/ بالكاد ينطق بالعبارة/ كلُّ عام../ تتبعثرُ الكلماتُ فوقَ شِفاهه/ والدمعُ يخنقُهُ: وأنتم..)، هل ثمّة شبه بين (بأية حال عدت يا عيد – المتنبي) – وما اقترفه إيهاب من فرح، أم تراه أسى الشعراء الذي لا يطاوله أسى، وقد خسرا شيئاً من الرهان لا هما هنا ولا هما هناك، خطّان مستقيمان لا وصل بينهما أبداً،(ونفسي تشتهي نفسي ولا تتقابلان/ ولا تردّان التحيّة في طريقهما إلي)(7) ، هكذا ملّ العيد جملته، من سأم رآه في عيوننا، وهكذا عبر الباب دوننا.

في (عزمُك... بشارة) يقّدم شاعرنا الشلبيّ، مقترحاً بديعاً لبطولة الفرد العابرة للجغرافيا، التي لا تتوق لتأصيل عظمة أو مكانة، فتراه يسعى بكلّ ما نطق من إراده، دون ورع من سُلطة أو مسمى سلاح: (هابطاً كان سقف الكنيستُ/ وصوتك أعلى).

وإن استنطقه الجلاد الكلام، يصبح الصمت حاجةً، ولكن يبقى من يدرك لغته : (ناطقٌ باللّسانِ الذي يفهمُ العاشقون/ وهم يَنُوءُون تحتَ سياطِ اللّهَبْ/) ، هنا نصحو على وضوح قلب، وجناح شهيد: (إنها كلمة الشهداء/ يا صاحبي/ وطعم البشارة حين الولادة)، فالأمل في متناول الأيدي ما دام هناك (عزمي) وما دامت هناك بشارة:

(وفي الغَد إذ تَفلَحُ الأرضَ/ في نشوة العابقين بالحُبِّ والخصب/ لا بدَّ يَهدلُ في يَدِنا غُصنُ زيتونة/ وَيُرَفْرِفُ في باحةِ القُدسِ حقلُ يَمام.)

(وأذكُرُها... وأذكرهم/ أرقّ من النسيم هوى/ وأجود من فرات ناسها دَفَقاً)، لم يبتعد شاعرنا كثيراً، فهناك ما شابه قوله قبل نأي من الشعر (دارٌ لميّة إذ ميٌّ تساعفنا/ ولا يرى مثلها عجمٌ ولا عرب)(8)، وغيره الكثير من العشاق الذين أثنوا على ديار الحبيبة ومجّدوا أترابها. بل هناك من أحبّ ما شابه اسمها أو كان منه مدانيا، كمجنون ليلى الذي تمنى لو كان حبيس السهول معها يرعى الماشية (والقلبُ بين سهوب عشقِكِ راحَ يَعْدو/ مثلما ظبيٌ عَدا فَرَقا)، أيّ قلب هذا الذي يتدحرج فوق العشب، بعد أن انفصل عن تراب الجسد، أهي الحبيبة – المرأة من خلع فؤاده لها وسمّر لأجلها الأعضاء؟ أم عاجله وجدٌ آخر...(أقولُ ونَشوَتي بالحرف تتَّقدُ/ بقافية يرقُّ الماءُ في شلّالها/ ويموجُ مؤتلقا/ طافَ الغوى وتَعَلّتْ بالشّعرِ في حضنِ الرُّبا نفسي)، الماء مرة أخرى، وقد رقّ في عروق القصيدة، في (رقّة الماء... رقّة الحب) بسط الحب الجناح، وصفّق فوق ذرى الأحباب، بدأ بالمرأة وانتهى بالقصيدة، جادت له الذكرى كأول عهدها، فأينع النور بين عينيه...

(آذار/ سوف يجيء يا إبراهيم/ محتفلاً بلوز الشعر/ في عينيك/ مبتسماً أراه لنبض إربد). هو الشعر إذن، القادم كاللوز في قرطاس الحبيبة، أمّا الآن آنُ القصيدة فإن الشاعر الطبيب رهن برودة المشفى، لا يسعفه نطق، يومىء بالضحك فيغرق في البكاء.

هكذا يثري إيهاب نشيده، بعد أن أدرك ما آل إليه جسد صديقه، فتمتم (قم يا صديقي من سريرك/ من أنين يديك/ قم واستمع لنداء قلبي). وهنا ناول طرفهُ طرفه، وصافح نجمهُ نجمه، فأودعه ما تعالق من كلام (لا تَقُلْ شيئاً/ عن الألم المُخَبَّأ في الدموع/ وفي الشموع/ هذا رَجاء الأصدقاء)، الأصدقاء الذين صدحوا بالشعر سويةً، وغادروا الصالة باكراً، قبل أن تصل الدمعة مكمن الشّفه، ليس بعيداً عن السرير- المشفى، وفوق طاولة مقترحة انصرف الحرف لأخيه الحرف، فارتد الصوت هديلاً، ليسَ بعيداً من هناك، وفوق طاولةٍ بأكوابٍ مرتبكة، هبّت أنفاس الشعر، فساقت أحلام الجهات، مقاعد أخذت مكانها مساءً، قبل أن تتوارى في صقيع الغرف، لم يشفع لها الندى أبداً: في المدى الرحب ولم يتمهل أصحابها بطيّها، كان عليها مسحةٌ من رذاذ الأمس وهاتفٌ نقّال أسعفه الخجل فسكت عن الصوت بحضرة الصمت...

يا صاحب مقهانا، خذ من شمس العارف عطري، وجندل خببي في السعي إليه، يا صاحب مقهانا، قل لحصى العاثر تحت امحاء الظلّ وصعود الماء، رقّوا للقوس الدافىء فوق عروش النجم ورقّوا لمها الإنشاد وكأس الزنبق، فعلى ثغر الشاعر: فستق قافية، وفلول رويّ لا يهدأ (يا عازف البسمات/ مثل فراش حقلِ حولنا/ تدعوكَ سيِّدةُ القوافي والعَروض/ بلاغة الأغصان في وهج الحديقة والمجاز). (.. كان أبي لم يزل/ منذُ نحو ثلاثينَ بؤساً/ - حصادي من الريح – يحكي عن الجَنَّة الضائعَة/ نُحاساً على صوته تلمعُ الذكريات/ وفوق شفاه الحكايا شموساً تُضيءُ/ لـ«دنّا»وفي أول الغيْث زَغرودةٌ وارتعاشُ/)، يعود الشاعر لأبيه، فوق صفحة من صفحات الضياع البالغ اللوعة، يعود كلّما استطال الوقت وغفا مليّاً في حضرة الراهن، ليبقى بين زمنين لا ثالث لهما، وهذا ما انفطر له قلب الشاعر عز الدين المناصره في الكثير من القصائد، وهذا ما أوجع جلّ الشعراء في غربتهم المترامية الأطراف، أن يستمرئ الإنسان المكان الذي ذهب إليه قسراً، لتمتثل له الحياة حين وصلت إلى المنفى، (قالت لي احذر/ احذر أشواك المنفى الذهبيه/)(9)، وكانت أمه - زهرة - على مقربة من المشهد الذي باح بمنظومة من الصور، نبع دانيال والصبايا الذاهبات إليه، هنا أيضاً يأخذه سحر الإسم الحامل للمعنى (ويبعث في الحنين/ إلى سدرةٍ لم تُداعب يديّ/ إلى

ضفّةً/ «زهرةٍ»، لم تعانق شذاي)، الحنين هنا إلى زهرة سكنت فوق رقعةٍ من ماء الوطن، وإن نازعته الأم لحين بحبّها.

في لوحة مفعمة بالأمل، وقبل أن تغرق الشمس في صحن المغيب، يرتعش الشاعر أيّما ارتعاش (هناك/ على كتف البحر/ حيث تنام الرمال على أرق الموج/ أو قلق الطائرات/ وحيث تفيق النوارس من دمها/ كي تصفق للأبيض/ المنتمي للحياة)، فالشعب دوماً أطول عمراً من آلة الفتك وصوتها، وإرادة الإنسان في الثبات، على الأرض باقيةٌ، مهما تجبّر الطغاة، وحدّوا بالأبيض السكين، وهذا ما أفصح عنه الشاعر أبو قيس بن الأسلت (لا نألم القتل ونجزي به الأعداء/ كيل الصاع بالصاع).

قال تعالى في سورة «النساء»: (ولا تَهِنوا في ابتغاء القوم إن تكونوا تألمون فإنهم يألمون كما تألمون وترجون من الله ما لا يرجون وكان الله عليماً حكيما)، فأي سماء سوف تظلّل القاتل وأي أرض سوف تقلّه، والمظلوم بات ممتلكاً لكلّ هذا الثراء من العزم وسمو الروح وغبطتها (ولكنني.../ كلّما أودع البحر/ رمل الشواطىء أسراره/) غرّد القلب ورفّ جناحاه فلا عاصم للمجرم بعد أن أحسن الشاعر الإصغاء لكلّ كائن يدبّ في هذي الحياة (هذه الأرض/ أقلقها العابثون بروح الطبيعة/ جفّت ينابيعها أنغامها/ من دخان الحرائق/ أَقْوَتْ جذوع أغاريدها أسفا/) لا شك أن المسحة القرآنية واضحة وضوح الشمس، معنىً ولفظاً، وإن التفت الشاعر إلى ما أصاب روح الأشياء، فكلّ ظاهرةٍ من الظواهرِ قد أصابها ما أصاب الإنسان من خلل، المطر هنا غير المطر والحزن غير الحزن والنبض غير النبض، كل شيء صادره العدو ولم يعد لصاحب الحقّ سوى استعادة الذاكرة وجعلها حاضرة، هنا أذاب الصدأ، ومسح الغبار عن دلالة المفردات :(يقولُ الدَّمُ المنتشي بالزغاريد/ نَسْمَعُهُ لحظةَ العشقِ/ نَتْبَعُهُ وهوَ يَنْشُرُ هالتَهُ حولها/ ثُمَّ تبتسمُ الأرضُ للغدِ/ والظُّلُماتُ تَغيبُ)، وهنا أيضاً يهزُّ الشاعر ما خلف اللفظ فينبجسُ عالمٌ آخر موازٍ للعالم الذّي يعيش، البطل في قصائد إيهاب شاهق البصر، متوقد الإحساس، ودوماً يُطِلُّ من الإنسان على الإنسانِ مسكوناً بشوقه الأولِ، يحاذي النهر الذي ما ابتدأت حكايته تنتهي إلا لتبدأ :(وحدي أعودُ فتىً/ غريباً عن سكونِ النهرِ في مجرى قداسته) ووحده الإنسان الماثل في فطرته، يرى ما لا يُرى، تجرحه القبلةُ في اشتباكها الزائف، ولا يبصرُ بينَ سطورِ الحلم إلا حلمه، بعد أن عاد للرصاصِ زمانهُ، (وَحْدي أُرَمِّمُ جَبْهَتي/ وأُطيلُ زِندي.. قامَتي) القامة العالية مرهونة بارتفاع البندقيّة وتوجيهها نحو صدورِ الأعداء :(وحدي أُعَلِّقُ فوقَ صدري/ شارةَ الثأرِ/ وأركضُ نحو أُمّي/ كي أُعانِقَ صوتَها)، هنا آزر صوتُ أمه لعلعةَ الرصاص، كان عِناق البصيرة شاملاً، وغير قريب من هناك انتفضت الأرضُ بمفرداتها، عاد للماء سرّهُ وصباه، لسماحته طعمُ الأرض النورانية، أعني تمتمةَ وتعاويذ الوله الشفويِّ، لذا كانت القضبان وبرودةُ السجن وقساوة الجدران برداً وسلاماً عليه.

ابتدأ الشاعرُ قصائده بمرارة أيّار، (جاليري) العرض البارده وسيّد الإفتتاح القادم من عمقِ البنيان وتطاولِ (الكُنكريت)، فاستَعبَرَ وأبكى وبكى، وانتهى بالماء- النهر صالة الوطن الكبرى، وسيّده الحامل لرؤى الحبِّ والشهادة، وبين إشراقةِ ماءٍ وأخرى كانَ إيهاب.. أَحْزَنُ الماءِ نهراً.

الهوامش:

1-النابغه الجعدي

2- تفسير إبن كثير

3-الأعشى

4- المتنبي

5- سورة إبراهيم

6- جلال الدين الرومي

7- محمود درويش

8- ذو الرمّه

9- عزّ الدين المناصره

10- عزّ الدين المناصره

الدلالة المراوغة في قصص «ربيع في عمّان» لجعفر العقيلي

د.راشد عيسى

تبدو قصص العقيلي في مجموعته «ربيع في عمّان» الصادرة عن دار أزمنة العام 2011، وقائع واقعية مألوفة في أحداثها التفصيلية، مصوغة بتقنية سردية لا أثر فيها للتعقيد والإبهام، فهي مشاهد ملتقطة من نبض الشارع ونبض المرحلة وهموم الناس البسطاء والعظماء معاً. وثمة تفاوت كبير بين القيم الدلالية لتلك الهموم والقضايا بين قصة وأخرى.

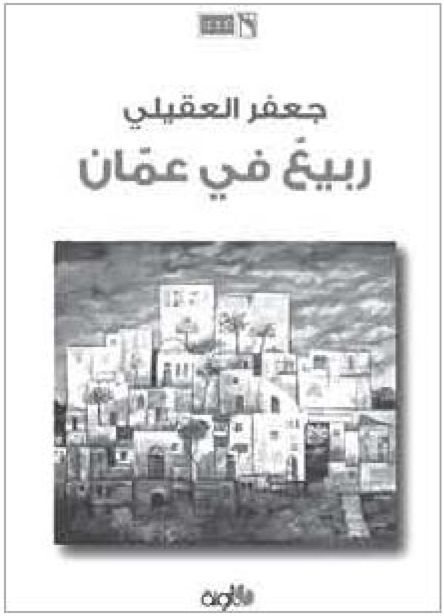
ففي قصة «علامة فارقة» تلعب شعرة زائدة في حاجب الزوج دوراً مركزياً فتجري حولها الأحداث وتحتدم الحوارات الساخنة بين الزوج وزوجته التي تبدي ضيقاً عظيماً من هذه الشعرة حتى إن الزوجة لتغار من هذه الشعرة التي يستخدمها الزوج في مغازلة النساء. ففي هذه القصة تلمع ثلاث دلالات: الأولى أن الزوجة يمكن أن تغار حتى من شعرة شاذة في حاجب زوجها، وفي ذلك إيماء ساخر من تفكير المرأة ورجاحة عقلها. والثانية أن الشعرة الواحدة، على عدم أهميتها، جزء من جسد الزوج لذلك عد الشعرة مكملاً لأعضاء جسده وأنه لن يستطيع الكتابة بعد أن نزعت الزوجة تلك الشعرة بقوة. والدلالة الثالثة أن الزوج عدَّ نشوز الشعرة عن زميلاتها في الحاجب نوعاً من الرفض الإيجابي فقال الكاتب: «الشَّعر مثل البشر الذين يرفضون البقاء في القطيع، عُمْلة نادرة».

وفي قصة «ربيع في عمّان» تتجوهر الدلالة المراوغة في أن طفلاً في الحادية عشرة من عمره علّم والده الشجاعة فرفع العلم وأدخل أباه معه إلى المسيرة. يقول الكاتب: «تنهد غازي عميقاً حين بدت له قامة وحيده أعلى من قامته». في هذه الدلالة إشارة واضحة إلى أن الأطفال يعلمون الآباء الجسارة في الدفاع عن الحياة على غرار أطفال الحجارة في فلسطين.

وفي قصة «انتصار» وهي قصة قروية شعبية، تتبدى الدلالة المتواريه في ردة فعل «أبو عقاب» الرجل القوي مفتول الشاربين الذي تزوج بفضة الفاتنة ولم يستطع أن يؤدي مهمته الزوجية فراح يقود بقرته إلى ثور شهير كي تلقح، فقال أبو عقاب أثناء الطريق: «أكيد أنها بحاجة إلى ذكر وتتمنى أن يكون لها ابن. كلهن متشابهات: زوجتي والبقرة والدجاجة، لا فرق بينهن». تبدو هذه العبارة ردة فعل موازية لما في نفس «أبو عقاب» من حسرة على حاله، إذ ما زالت زوجته بكراً رغم مرور مدة طويلة على زواجهما. في نهاية القصة تشحذ همة الثور همة «أبو عقاب» فيعود إلى البيت ممتلئاً بالزهو والذكورة ليؤدي واجباً زوجياً طال انتظاره كأنه استقرض فحولة الثور.

وفي قصة «وقت مستقطع» يفاجأ بطل القصة بامرأة مريبة من بنات الهوى تشير له أن يتوقف بسيارته، فتوقف وفي نفسه هاجس خبيث، لكنه سرعان ما حاور المرأة واستمع لها جيداً فتلاشى الهاجس إلى نوع من الرحمة والاحترام، فقالت المرأة: «هذه أول مرة يسمعني فيها أحد»، قالت ذلك وقد فاض وجهها بالحياة. هنا الموقف أعاد لتلك المرأة اعتبارها

شاعر وأكاديمي أردني.



الإنساني فلم تكن تتوقع من الرجل إلا أن يفعل كغيره، رد عليها بفروسية: «إن خليت بليت».

لقد ذهبت النقمة عند الرجل اليائس وعادت الثقة للمرأة المنكسرة جراء هذا الاحترام، والسبب أن الرجل أعطى لهذه المرأة فرصة التحدث عن مشاكلها واستمع لها جيداً. فالدلالة الخفية في القصة هي في أن المرأة، ولا سيما بنت الهوى، هي إنسانة جديرة بأن نسمع لشكواها حتى تشعر بجدارتها في المجتمع، وربما يكون استماعنا لها وسيلة كي تكف عن مواصلة بيع الهوى.

وفي قصة «تذكار» يأخذنا العقيلي إلى قضية وطنية جمالية، وهي أن غابة منطقة برقش مهددة تمهيداً لإزالة أشجارها وإقامة مشاريع أخرى عليها. ذهبت المصورة وزوجها لتلتقط صورة تذكارية لبرقش قبل زوالها فلم تستطع، غير أن الزوج قال لها: «صوريها.. صوريها فأنا أيضاً أريد تذكاراً من برقش قبل أن يعدموها لأنها خضراء». فالكاتب يدافع بصورة ما عن جمال الطبيعة وأمومتها الوارفة.

وفي قصة «ضيوف ثقال الظل» يحكي الكاتب عن غربة الإنسان القروي حين يسكن المدينة. فالبطل تخلّى عن أصدقائه القرويين البسطاء وأصبح له عشرات الأصدقاء من سكان المدينة حتى صار لديه سبعة دفاتر ممتلئة بأرقام هواتفهم وعناوينهم. صحا من غربته وقرر حرق الدفاتر السبعة، فحرقها ليتخلص من كوابيسهم أو قل ليتبرأ من خدعة المدينة ومن خطئه حين سكنها.

عدد صفحات تلك القصة ست صفحات، خمس صفحات منها زائدة لا ضرورة لها. كان بإمكان الكاتب أن يختصرها إلى صفحة واحدة وهي الصفحة الأخيرة وما قبلها ببضعة أسطر. ولولا النهاية الفنية المتميزة لما كان لها أي قيمة جمالية. هذه النهاية المبدعة هي أفضل خواتيم القصص على الإطلاق، فقد استندت إلى الواقعية السحرية الفانتازية وإلى تخييل نفساني فريد، فبعد أن احترقت الدفاتر السبعة توزع الدخان في فضاء الغرفة مكوّناً شكلاً أرعب الراوي، يقول العقيلي على لسان البطل: «تراجعت إلى الوراء لأتبيّن ملامح تلك الأشكال التي بدأت بالاتضاح شيئاً فشيئاً فشاهدت بأم عيني أشخاصاً أعرفهم وآخرين لا أعرفهم وأولئك الذين لا أتذكر أين ومتى وكيف التقيتهم. شاهدتهم جميعاً يتناسلون من الدخان ويحيطون بي، يحاصرونني بأجسامهم الضبابية القاتمة من دون رحمة بي أو شفقة علي في ما أتذكر ضاق المكان عليّ وأنا أحاول اختراق الجدار الذي اصطدم به ظهري هرباً من ضربات موجعة تتلاحق فوق كل شبر من جسدي بينما قهقهات شامتة بالتدريج تعلو.. وتعلو.. وتعلو» إنها لوحة سوريالية أشبه بكابوس جسّد فيه الكاتب رعبه من ناس المدينة.

وتكشف قصة «قشة تكفي» إحدى القضايا الاجتماعية الشعبية، وهي قضية البورصات التي يظهر فيها حمدان بطل القصة مغرّراً به كسائر من وقعوا في فخّ البورصات الوهمية، ومع ذلك انتقل حمدان إلى وهم آخر وهو تحسين الأحوال المالية بعد الانضمام إلى مجلس التعاون. فالقصة تفضح الطيبة الزائدة والجهل والآمال الخائبة التي يتعلق بها البسطاء من الناس.

وفي القصة الأخيرة «دوار» وهي في تصوّري ليست قصة قصيرة بقدر ما هي تداعيات على لسان (ساعة يد) إذ تشكو الساعة رتابة حياتها، ورغبتها في أن تكون إنساناً. تقول الساعة: «تتواصل التكات.. تكاتي ولا يعبرني أحد». كأن العقيلي أراد بهذا النص أن يفضح عبثية الوقت عن طريق ضجر الساعة من عادتها ومن عملها، وهي كما تقول: «مجرد ساعة تضيّع وقتها لتمنح أوقاتنا معنى». وهذه العبارة الأخيرة، وهي خاتمة النص، تحمل شفافية فلسفية جميلة على غرار ساعة سليفادور دالي الفنان السوريالي العالمي الذي رسم ساعة على طاولة، كانت الساعة تمط نفسها إلى أسفل كما لو أن الضجر يسيل من على الطاولة.

تتباين أساليب الأدباء والفنانين في تناول مسألة الزمن، غير أن الجدارة الإبداعية تكمن في الأسلوب، لذلك يمكن أن تذهب عبارة العقيلي مثلاً سائراً: «أنا مجرد ساعة تضيّع وقتها لتمنح أوقاتكم معنى». ويبدو أن الكاتب يعتمد على مثل هذه العبارات في قصصه لتكون لب الدلالة ومركزيتها المراوغة. ففي قصة «قشة تكفي» عبارة: «انضمامنا إلى مجلس التعاون ليس خبراً يا صاحبي. ذكرتني بالغريق». وفي قصة «ضيوف ثقال الظل» يقنط البطل من التخلص من الأصدقاء الكثر إذ بعد أن حرق أرقامهم ظن أنه تخلص منهم فإذا بهم كما يقول: «شاهدتهم جميعاً يتناسلون من الدخان».

أجل، في قصص العقيلي عبارات تلعب دور البطولة الدلالية على غرار نهاية قصة «تذكار»: «صوريها.. صوريها.. فأنا أيضاً أريد تذكار من برقش قبل أن يعدموها لأنها خضراء». وفي قصة «انتصار» التي تدور حول خيبة رجل قوي في ذكورته وهو «أبو عقاب» نجد عبارتين: «كأن الديك لا يموت» و«مسكينة فرخة أم محمود انكسر خاطرها».

فهي إذن عبارات تحتوي على إشعاعات من الكناية والتورية خدمت الكاتب في بلاغة الإيحاء والتلميح.

وأخيراً فإن تنوع الرؤى والدلالات في مجمل القصص جعل من النصوص شهادات حية على هموم مختلفة شخصية ووطنية وسياسية وشعبية وفلسفية قدمها العقيلي بتنوع واضح في مستويات اللغة ولا سيما اللهجة المحكية التي وفرت في القصص جوّاً من تعاطف القارئ مع الشخوص.

أتمنى على العقيلي في قصصه القادمة أن ينتبه إلى مسألة الإيجاز والتكثيف في السرد، فقصة «ضيوف ثقال الظل» هي مقالة انتهت بقصة مدهشة بعد خمس صفحات، وقصة «دوار» هي خاطر أكثر مع أنها تقدم أسلوباً جديداً من أنسنة الجمادات حين راحت الساعة تتحدث عن متاعبها. فالقصة القصيرة كالقصيدة يسئ إليها الفائض اللغوي والتداعيات الحرة. على أنني أرى أن قصتَي «ربيع في عمان» و«انتصار» علامتان إبداعيتان بارزتان في المنجز القصصي للعقيلي فالأولى «ربيع في عمان» تجسد الهم الوطني وهو ينمو كالأطفال، والثانية تقدم فيلماً سينمائياً عن صراع الذكورة والجنس عن طريق القناع أو المعادل الموضوعي كالثور والديك.

تقنيات سردية في القصة القصيرة

د. امتنان الصمادي

د. عمر عتيق

تعاين الدراسة حزمة من التقنيات الفنية في عدد من القصص القصيرة للدكتورة القاصة «امتنان الصمادي»، وتتوزع المعاينة على محورين، الأول: سيميائية العنوان التي تعالج التجاذب والتقاطع الدلالي بين العنوان والمعمار الفني للقصة. والثاني: التشكيل اللغوي الذي يشمل البناء الاستعاري وتقنية التناص.

أولاً: سيميائية العنوان:

يشكل «العنوان» في الأعمال الإبداعية عامة خلية تحوي الجينات الدلالية التي يتكون منها العمل الإبداعي. والعنوان في القصة القصيرة أصغر خلية فنية لفظية تحوي جينات سردية ينبغي أن تتقاطع مع عناصر البناء الفني، وكلما تحقق التقاطع والتجاذب بين العنوان وعناصر البناء الفني ارتقى المستوى الفني للقصة.

يختزل عنوان (فتاة المعطف الجلدي)(1) فضاءً دلالياً طبقياً، إذ يؤشر إلى «فتاة» من وسط اجتماعي يتسم بالترف والرفاهية، لأن ارتداء المعاطف الجلدية يجسد مظهراً اجتماعياً واقتصادياً. ويتماهى المؤشر الدلالي الطبقي في السطور الأولى من القصة مع ملامح الأنوثة؛ فتبدو فتاةٌ تتنفس فرحاً، وتتنبض حياةً واعتداداً بالنفس... وما أن ينتهي المتلقي من معاينة السطور الأولى حتى يبدأ الفضاء الدلالي للعنوان بالتوتر والتجلي التدريجي.. وحينما يكشف السرد أن «المعطف» هبةٌ من سيدة ثرية إلى فتاة فقيرة؛ تتحول صورة الفتاة في الفضاء الدلالي للعنوان من الرفاهية والنعيم إلى البؤس والحرمان، وبهذا يحقق العنوان «دهشة التلقي» التي تشكلت من ثنائية دلالية بين العنوان والمضمون. كما أن البعد النفسي للمعطف لا ينتهي تأثيره حينما يعرف المتلقي مصدره أو سرّه، بل يمتد الأثر النفسي للمعطف في حنايا القصة كلها، ويغدو نبضاً حزيناً في مسامات السرد، فالعنوان أيقونةٌ دلاليةٌ لا تنتهي إشراقاتها النفسية والوجدانية عند المنحنى الأول من الحدث بل يزداد وهجها كلما تضاعفت منحنيات الحدث أو مستجدات السرد.. والعنوان كذلك خليةٌ دلاليةٌ متجددة في جسد السرد؛ فلو نزعنا «المعطف» من تفاصيل الأحداث لما بقي جسدٌ للقصة، وعليه من اليسير أن نقول: إن عنوان (فتاة المعطف الجلدي) هو عصارة القصة.

ويوحي عنوان قصة (العبور)(2) بالانتقال المكاني، وبتغير الفضاء الجغرافي والمناخي، وهو يهيئ المتلقي لمتابعة المشاهد السابقة واللاحقة للعبور.. ويؤسس أفقاً تخيلياً لمشهد المغادرة من مكان ما، والوصول إلى «المعبر».. والانتظار، والدخول، والوصول إلى المكان المقابل، فهو أفق تخيلي مشحون بالرصد والترقب والمتابعة، وبخاصة أن هذه الشحنات الدلالية التي يختزلها عنوان (العبور) قد أضاءت ربع مساحة السرد تقريباً، فحينما يعاين المتلقي قول القاصة (وصلت الحافلة إلى الجسر...) ترصد مخيلته آلية نزول المسافرين، وحينما يتابع (سارت جموع طلبة الجامعة نحو الجسر...) سيترقب وصولهم للمعبر، وحينما يصل إلى قولها (وصرت أحبس

باحث وأكاديمي فلسطيني.

أنفاسي كلما اقتربت من الجسر، ها هي الضفة الثانية......) ستنطلق مخيلته نحو ربوع فلسطين، فتضيء الذاكرة ويُزهر الحلم!!! ولكن العنوان (العبور) يبدأ بالتخلي عن وعوده للمتلقي حينما تتنبه القاصة على يد زميلة تشدها قائلة: (عودي هذا هو الحد الفاصل بيننا وبينهم فلا تتجاوزيه، ولا ينقصنا أن تتسببي الآن بمشاكل للمسؤول فنحرم من العودة ثانيةً للنظر إلى عالم ما بعد الجسر....).

إن انطفاء وهج العنوان (العبور) عند أول منعطف في مسارات السرد القصصي يُضفي على النص عنصر المفاجأة المنشودة من التعالق بين العنوان والمضمون، وكلما كانت المفاجأة حادةً وخارجةً عن المألوف يزداد النسيج الفني للقصة إثارةً، وترتفع وتيرة التشويق وشهوة القراءة والمتابعة، فالمفاجأة التي منحها العنوان للسياق السردي تفتح آفاقاً دلاليةً لم يقلها السرد نفسه!، إذ إن جزءاً من الجينات الدلالية في العنوان يتخلقُ في ذهن المتلقي حينما لا يجدُ لها حياةً في جسد القصة نفسها، فإجراءات سلطات الاحتلال على الضفة الغربية لنهر الأردن، وما تمارسه من قهر واستبداد وتحكم، ونزيف الحياة المستمر في فلسطين لم تشر إليه القصة، لكن المفاجأة التي أحدثها العنوان تكفل باستحضار ما لم يقله النص نفسه. ولا غرابة في هذا الاستحضار غير المعلن ما دام العنوان قادراً على امتصاص ما يمور في ذهن المتلقي، وكفيلاً بجعل ما يرسو في الوجدان يطفو على سطح الذاكرة وضفاف الوجدان. واستئناساً بما تقدم فإن عنوان (العبور) يُعد ارتداداً إلى الوراء، وانكساراً لضوء قبس آنسَهُ المتلقي في وهج العنوان. ولا يخفى أن وهج العنوان الذي ارتد وانكسر وتلاشى من حنايا القصة قد أشعل قناديل الفكر والوجدان – وإن كان زيتها مزيجاً من ألم وأمل – بأن الأرض لنا، وبأن نهر الأردن لا بد أن يتنفس برئتين اثنتين ، لا برئة واحدة على الرغم أن (العبور) لم يتحقق بعد.

ويُمثل عنوان قصة (عطش)(3) بنيةً دلاليةً توليدية، فلو نزعنا لفظ العنوان من محيطه القصصي لتسارعت الدلالات السطحية المعجمية للعطش ولتخيل المتلقي عطشاً للماء في صحراء، أو جفافاً وغيرها من الدلالات المألوفة معجمياً والخادعة فنياً، وقد يتجاوز المتلقي الدلالية المعجمية قليلاً فيميل إلى أن العطش يحمل دلالةً مجازيةً كعطش الروح أو الجسد.. وحينما يشرع المتلقي بقراءة القصة باحثاً عن الانعكاس الدلالي بين مرآة العنوان وجسد القصة يجد أن السرد يسير به في مسارات تخلو من أية دلالة للعطش، فالسرد يدور في حلقات من الاستعداد للقاء طال انتظاره، والتهيؤ للقاء أدمته اللهفة واللوعة، والوعد المعلق على كلمات لا ميعاد لها!. وحينما توشك القصة أن تنتهي يفاجأ المتلقي بالعطش جسداً وروحاً.. لفظاً ومعنىً حينما يقرأ (لن أبحث عن رفيق جديد لروحي العطشى التي لا شك ستتيبَّسُ أوراقها عندما تلسع الشمس وجعها... الآن فقط قررت أن أبكي بصوت عال).

إن تقنية الكشف عن التعالق الدلالي والنفسي بين العنوان والمضمون في نهاية القصة يُعد سمةً لافتةً لقصة (عطش) تميزها عن القصص الأخرى، وهي سمةٌ تُسجل للقاصة «امتنان الصمادي» التي اتخذت من آلية «الكشف المبكر» أسلوباً بنائياً في قصتي (فتاة المعطف الجلدي والعبور) للكشف عن التجاذب بين العنوان والمضمون، أما في قصة (عطش) فقد اختارت ما يمكن تسميته بالكشف المرجأ عن تعالق العنوان والمضمون. وأزعم أن تأخير انصهار أيقونة العنوان بفضاء القصة كما هي الحال في قصة (عطش) يحقق من غايات التلقي ما يعجز عنه «الكشف المبكر»؛ لأن المتلقي حينما يدرك معنى «العطش» في نهاية القصة يعود إلى بداية القصة ليربط مسارات الحدث، وحلقات الدلالة – التي أشرنا إليها بدلالة العطش – المصرح بها في نهاية القصة، وأزعم كذلك أن «الكشف المرجأ» هو دعوةٌ للمتلقي لا يملك رفضها للعودة لقراءة القصة من جديد.

ولو عقدنا موازنةً بين الكشف المبكر والكشف المرجأ للتعالق والانعكاس والتجاذب بين العنوان ومضمون القصة

نجد أن التقنية الأولى تحقق إشباعاً سريعاً لشهوة المتلقي في فهم التعالق بين العنوان والمضمون، فتتشكل أطيافه النفسية وتتحدد مسارات ذهنه في متابعة القصة، ويبقى إيقاع المتابعة للسرد ثابتاً أو قد يتصاعد ويهبط الإيقاع النفسي للمتلقي وفق درجة تفاعله مع الحدث. أما التقنية الثانية «الكشف المرجأ» فتجعل شهوة المتلقي في فهم التعالق «تلهث» بين منحنيات السرد إلى أن يصل إلى التقاطع الذي يتجلى فيه التعالق؛ فتتشكل أطيافه النفسية بعد رحلة من التشتت ومساحة من الاحتمالات. ويعيد القراءة بنكهة مختلفة. وحينما يقرأ (أتمنى أن أجلس معك ساعة...) يدرك أن الجلوس ليس متعة نظر فحسب، بل عطشُ روح لـ «زلال قلب»، وأن الساعة ليست زمناً مألوفاً، بل هي زمن يُطفئ زفير غياب طويل. وحينما يقرأ قول الزوج: (سوف أعود سريعاً، وتتحدثين كما تشائين، لن أتاخر!) يدرك الفجوة بين هديل الشوق لقلب «زوجة» يغرد للقاء وصخب حياة يتنفسها «الزوج» لا متسع فيها لأنفاس لقاء.

ثانياً: التشكيل اللغوي

1- البناء الاستعاري (لغة الشعر في القصة القصيرة).

لم تعد التقنيات الأسلوبية علامةً فارقةً في تحديد هوية الجنس الأدبي؛ على الرغم من علو نبرة بعض النقاد الذين يحرصون على ديمومة الفصل بين الأجناس الأدبية. وإذا كان التداخل بين الأجناس الأدبية ظاهرةً إبداعيةً مسلَّمٌ بها فإن انهيار المواصفات الفنية بين الأجناس الأدبية أمرٌ غير قابل للتحقق أو القبول. وأزعم أن مشاركة غير جنس أدبي في تقنيات أسلوبية متماثلة أو متشابهة هو أمر بدهي؛ لأن الأسلوب أو التشكيل اللغوي هو الابن الشرعي لتخلّق النص أو للحظة الإبداع. والقاصة «امتنان الصمادي» لا تختار تشكيلاً لغوياً متعمداً من قائمة البدائل المناظرة بل تجسد التعالق الفطري بين الشعور واللغة؛ فحينما تعانق وتيرة السرد القصصي ذروة الشعور تأتي لغة الشعر عفويةً تلقائية، وحينما تهدأ وتيرة السرد تنساب لغة القص بمواصفاتها المألوفة. ولا يستطيع ناقدٌ أن يتنبأ بميعاد ميلاد لغة الشعر في القصة؛ لأن الأمر منوطٌ بالتموجات النفسية أثناء زمن إبداع القصة، وليس من اليسير على المنظار النقدي أن يرى مسبقاً المواضع المتوقعة لانسياب لغة الشعر.

وإذا كانت لغة الشعر في القصة القصيرة هي ملك المبدع الذي يجسد التعالق الفطري بين اللغة والشعور – كما أشرنا – فإن المبدع مطالبٌ بتحقيق التوأمة بين لغة الشعر والبناء الفني للقصة، وهو أمرٌ حرصت عليه القاصة «امتنان الصمادي»؛ إذ إن البنية الاستعارية في قصصها تختزل البؤرة الدلالية للقصة كلها، ففي قصة (عطش) حينما نقرأ قولها: (هيا لنخرج قبل أن تتبخر أحلامي، ويذوب فؤادي على نبض متصلب ينتظر مجيئك أشهراً عديدة) نجد أن التشكيل اللغوي الاستعاري يتنفس من رئة الحدث، ويتلون بالملامح النفسية للشخصية؛ فالحدث في قصة (عطش) هو انتظار موعد للقاء طال انتظاره.. انتظار قلب يحترق.. ينفطر للقاء «شريك حياة» لا حياة في قلبه لسيدة أضناها الانتظار، فإذا كان هذا نبض الحدث فمن البدهي أن تتلون لغة القصة بأطياف الاستعارة، «فتتبخر الأحلام ويذوب الفؤاد على نبض متصلب»، ومن البدهي أيضاً أن تغيب الحدود الصارمة بين لغة السرد وقصيدة النثر.

وفي قصة (العبور) تندغم الصورة الاستعارية مع بؤرة الحدث وتتماهى مع البنية النفسية للشخصية، وتكشف عن دلالات الفضاء المكاني، وتُضمر بعداً زمنياً لم تُفصح عنه مساحة السرد . ففي قول القاصة: (على مدخل الجسر حملت حذائي تحت إبطي وسرت حافيةً بعد أن انخلعت من قلبي كل قصائد المجد السليب التي لف ضبابها عمري منذ أن وُلدت حتى لحظة استقبالي للجسر) يتجلى التناغم بين دلالة الاستعارة والحدث؛ فقصائد المجد السليب انخلعت من قلبها بعد أن وصلت الحد الفاصل بين ضفتي نهر الأردن..

وهو الحد نفسه الذي تجاوزته في أحلامها، وعبرت بأمنياتها إلى الضفة الأخرى.. نحو فلسطين، ولأن «المحتل» المغتصب هو الذي يمنع قوافل الشوق من العبور إلى جنة الحلم (فلسطين) فقد أصبحت قصائد المجد ضباباً!، والشخصية التي حملت حذائها تحت إبطها بعد أن علق بالجسر الخشبي تحمل كذلك إحساساً مثقلاً بالخيبة والانكسار. كما أن المشهد البصري والنفسي للشخصية يرسم فضاء المكان (الجسر) الذي أضحى إطاراً للصورة الاستعارية، وما دامت عناصر الحدث والشخصية والمكان قد انصهرت معاً في صورة استعارية؛ فإن الفضاء الزمني يُشكل أفقاً مضمراً من اليسير على القارئ إدراكه والتفاعل معه؛ في إطاره الاستعاري الحافل بالإثارة والتأثير.

وفي قصة (فتاة المعطف الجلدي) نُلامس قول القاصة: (عادت تتأمل خشوع المعطف تحت أطرافها مستسلماً لإحساسها الجديد) فنشعر أن البناء الاستعاري التشخيصي في خشوع المعطف ونشوة الفتاة في ملامسته لأطرافها هو النبض النفسي والعصب الوجداني للقصة كلها، وبخاصة أن القصة تعرض لثنائية الحرمان المادي والثراء العاطفي، فالفتاة التي حصلت على المعطف الجلدي هبةً من مديرة دار الأيتام.. تزهو بأناقتها ورشاقتها، وذلك المعطف الجلدي منحها دفء القلب ونشوة الروح، فتوردت وجنات حلمها، وأقبلت مسرعةً لمقابلة ذلك الفتى الذي ينتظرها. إن البنية الاستعارية المشار إليها تختزل رسالة القصة (فتات الأغنياء يصنع مائدة فرح للفقراء).

تقنية التناص:

يسير التناص في الخطاب السردي لقصص «امتنان الصمادي» في مسارين؛ الأول: تناصٌ معلنٌ يطفو على سطح الحدث، ويرسم علناً الأبعاد الفكرية والوجدانية للشخصية القصصية، ويحيل المتلقي إلى فضاءات خارجية بيسر وسهولة وفق المخزون المعرفي للمتلقي. والثاني: تناصٌ مضمرٌ تُخفيه أصوات الحدث السردي، ويُشير للبنية النفسية الداخلية للشخصية القصصية ، ويحتاج إلى متلقٍ قادرٍ على تجاوز السرد المعلن إلى سردٍ خفي يحيل أيضاً إلى فضاءاتٍ خارجية لم يُعلن عنها النص.

وتشكل قصة (المعلمة)(4) تناصاً معلناً مشبعاً بالإحالات الأدبية وبخاصة فضاء الأدب العالمي المترجم، ففي قول القاصة (وها أنت تقفين أمام المعلمة نجوى أو أزميرالدا فيكتور هوجو كما كان يحلو لي أن أسميها) استدعاء لشخصية أزميرالدا من رواية «أحدب نوتردام»، ومن البدهي أن القاصة لم تستحضر شخصية أزميرالدا لتجسد تفاصيل الأنوثة لدى معلمتها (نجوى) كما يفعل الخطاب الدرامي في توظيفه لشخصية أزميرالدا لتسويق أنوثتها ورشاقتها وجاذبيتها... ولكن القاصة أرادت أن تجسد الإشراقات الروحية والأبعاد الإنسانية في شخصية معلمتها، وذلك امتصاصاً للبعد الإنساني في شخصية أزميرالدا التي شكلت علاقتها بالأحدب معالم السمو والنبل والعدالة. إن استدعاء شخصية أزميرالدا هو امتصاص للمخزون الإنساني وتفريغه في شخصية معلمتها (نجوى). واستدعاء مثل هذه الشخصيات ذات الثراء الدلالي والكثافة النفسية يُحقق وظيفتين؛ الأولى: سرديةٌ داخليةٌ تمنح الشخصية القصصية ملامحها الإنسانية. والثانية: سردية خارجيةٌ تحيل القارئ إلى تفاصيل سرديةٍ خارج النص القصصي، ولكنه سردٌ خارجيٌ يضمن التعالُق النفسي بين شخصية القصة (المعلمة/ نجوى)، وشخصية التناص الخارجي (أزميرالدا).

ويبدو أن مكانة المعلمة لدى القاصة تتجاوز التقدير المألوف حتى تقترب من «التقديس الروحاني»، وهو أمرٌ يتجلى في تجاوز الشخصية المستدعاة إلى استدعاء تفاصيل الحدث الذي يُشكل حاضنةً للشخصية المستدعاة، إذ تسهب القاصة بقولها: (اعتقدتِ أنني لا أحسن القراءة، ولم تعرفي أنني كنت التهم الكتب التهاماً لعلّي أجد عقلك في أحدها، حتى خلتني

في لحظة "أليس في بلاد العجائب"، وكنت أنت أزميرالدا الجميلة التي وضعت الماء على شفتي أحدب نوتردام برقة وحنان، فأنقذته من مؤامرة الموت، وخرج من كنيسته بعد أن كان منبوذاً منكسراً، وصار يسمع صوت الأجراس بعد صمم).

وتستدعي القاصة شخصية سانتياغو في «الشيخ والبحر» لتمنح المتلقي أفقاً تخيلياً للمهارات التربوية، والأساليب التعليمية التي تتصف بها المعلمة، ولتجسد النسق الفكري والمنهجي الذي تأثرت به القاصة من معلمتها، وبخاصة الصبر والعزيمة والإصرار، وهو ما يتجلى في قولها: (ولعبت دور العجوز سانتياغو في «الشيخ والبحر» وأصررت على تعليم الفتى الصغير بداخلي كيف يصطاد سمكته دون أن يلازمه سوء الحظ). ويؤسس هذا المنحى في التناص مرجعيةً تربويةً للقصة، ويوفر للمتلقي مساحةً تأمليةً لثقافة التعلم والتعليم.

وتحرص القاصة على تجسيد التفاصيل الدقيقة في شخصية (المعلمة) بوساطة التناص، فتستدعي شخصية «حي بن يقظان» لتفتح نافذة التأمل الفلسفي في الكون والوجود بغية ملامسة الفضاء الروحاني لشخصية (المعلمة)، وذلك في قولها: (لقد تعلمنا الكثير منك يا صاحبة الكتاب وأنت تصرين على أن يغمرنا نور حي بن يقظان في العالم العلوي لنصل إلى حقيقة الكون والوجود.) وبهذا التناص تغادر القصة إطارها الزمني المعاصر، لينساب البعد الزمني للخطاب السردي في دهاليز زمنٍ أزلي فلسفي تأملي، ويغادر كذلك المكان القصصي معالمه المألوفة إلى مكانٍ مشبعٍ بالإثارة والتأمل.

وإذا كانت شخصية «أزميرالدا» تجسد البعد الإنساني الوجداني، و«شخصية سانتياغو» تؤشر للبعد الفكري التربوي، و«حي بن يقظان» تُشكل الفضاء الفلسفي الروحي، فإن استدعاء قول أحمد شوقي:

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

يكشف عن الانتماء الوطني والقومي للشخصية القصصية. واستئناساً بهذه الاستدعاءات الأدبية تكتمل الصورة المثالية للمعلمة.

أما التناص المضمر فتظهر ملامحه في قصة (العبور) التي تسرد أحداث رحلة إلى نهر الأردن (الجسر)، ويقتضي الخطاب السردي فيها متلقياً قادراً على تجاوز الفضاء السطحي (المعلن) للمكان ليصل إلى الضفة الثانية للنهر.. إلى فلسطين حيث الزيتون المقدس ينتظر العابرين الفاتحين في قول القاصة: (كانت الشمس تحاول أن تطمس نور عيني فتحجبهما عن الحلم الذي علمتني إياه جدتي وهي تحكي لي ولأخوتي الصغار عن سر الزيتون المقدس المدفون خلف النهر ينتظر من يأتيه على جسر خشبي ليخرجه). فالدلالات المضمرة في النص تشكل تناصاً يحيل المتلقي إلى فضاءات القضية الفلسطينية بأبعادها كافة.. يُحيله إلى آفاق النزوح والمنفى وحق العودة. فالحدث في قصة (العبور) ليس رحلة مجموعة من الطلاب إلى نهر الأردن، بل هي رحلة عودة للوطن، والحافلة التي أقلت المسافرين ليست «وسيلة نقل»، بل هي مسيرة عودة. والزيتون المقدس يمتص تناصاً دينياً يشمل المقدسات كلها. وحكايات الجدة هي موروثٌ شعبيٌ وطني يشكل مخزوناً معرفياً وطنياً، ويمثل حافظةً وطنية لا يمسها النسيان. والطفلة وأخوتها الصغار يمثلون «تعاقب الأجيال» التي تنتظر العودة التي وعدت بها حكايات الجدة.

الهوامش:

1) الصمادي، امتنان: فتاة المعطف الجلدي. (قصة قصيرة). مجلة تايكي، ع 62، 2010 .

2) الصمادي، امتنان: العبور. (قصة قصيرة) .

3) الصمادي، امتنان: عطش (قصة قصيرة) مجلة نزوى، ع 61، 2010.

4) الصمادي، امتنان: المعلمة (قصة قصيرة). صحيفة الدستور - الملحق الثقافي - 2010/3/6.

اضاءة نقدية على رواية «عين الهر»

لشهلا العجيلي

محمد سمحان

الرواية الجيدة هي التي تُمسك بها فتقرأ بعضاً منها حسب وقتك، لتضعها جانباً وتعود إليها ما بين حين وآخر لتستأنف قراءتها، فإن هي أمسكت بك، ولم تستطع الانفلات منها، حتى آخر كلمة فيها، فستقول حتماً في نهايتها «حقاً إنها لرواية جيدة جداً».

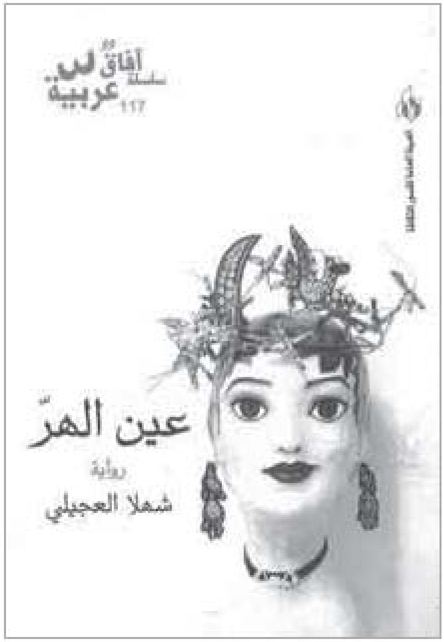
وهذا ما فعلته بي رواية «عين الهر»، وأنا أمسك بها، بعد أن التقيت كاتبتها الدكتورة شهلا العجيلي، فأهدتني نسخةً منها، وأنا أقول في نفسي عسى الله أن يساعدني في قراءتها أولاً، والكتابة عنها ثانياً.

الرواية متوسطة الحجم، وتقع في مئة وخمس وخمسين صفحة، كما صدرت في طبعتها الأولى عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، أي أنها سهلة التناول، غير ثقيلة الظل من حيث المبدأ والحجم، ولهذا بدأت في قراءتها حال عودتي إلى البيت، وكنت أحسب أنني سألقي بها جانباً، لأتمم قراءتها فيما بعد، إلا أنها شدتني وأخذتني من محيطي وانفردت بي، واستولت علي حتى انتهيت من آخر كلمة منها.

تقول شهلا العجيلي في كتابها «مرآة الغريبة»، وفي معرض حديثها عن روايتها «عين الهر»: «إن كتابتنا نحن النساء، وهذا ما أهجس به وكنته في «عين الهر»، كتابةٌ مختلفة، لأننا مختلفاتٌ تماماً كما أنتم مختلفون، أما كتابتي فمختلفة عن كتابتهن، لأنني مختلفةٌ عنهن، بقدر ما هن مختلفات عني».

الروائية قريبةٌ جداً في النسب من الروائي العربي السوري الكبير الراحل عبد السلام العجيلي – الذي كنت أحب رواياته لقربها من بيئتي وحياتي –، لكنها ليست قريبةً منه في سردها وأسلوب قصّها، ولا حتى في موضوعاتها، إنها روائيةٌ من نوع آخر مختلف وعلى غير شبه – (بغربتي تصبح اللغة وطني / شهلا) –، بسيطةٌ حد التعقيد، وواضحةٌ حد الغموض، وطيبةٌ حد الخبث، وهادئةٌ حد الصخب، ولطيفة حد العنف، تمارس عليك لعبة التقنيات الروائية منذ الصفحة الأولى، – أسوأ حب هو الذي يباغتك متأخراً – فتضعك منذ البدء على سرير شهريار، وتجلس هي على مقربة في موضع شهرزاد، تبدأ الحكاية فتصطاد ذهنك بشبكة عنكبوتية من القص المتداخل في الأزمنة والأمكنة، وتدخلك في دهاليز وزواريب وعوالم مليئة بالمتناقضات، – لكثرة تقلبه سمّي قلباً – مسكونةً بالدهشة والمفاجأة والمفارقات التي تمتد من حدود الرقة وما يجري فيها، إلى حلب المكتظة بتاريخ المتنبي – الذي تستشهد ببعض أبياته – وبني حمدان، إلى عمّان التي تتأرجح ما بين براءة البداوة والريف وتعقيدات المدنية، إلى برج العرب في دبي، حيث الحياة التي تفوق بسحرها أجواء ألف ليلة وليلة، وتتنقل بك من أقسى بيوت الفقر والقمع والعنف الأسري إلى أقصى قصور الأنحلال والفسق والثراء، ومن رحاب المساجد وحلقات الذكر الصوفي والطهر الروحي، إلى أحط أوكار الرذيلة والفساد الأخلاقي والاقتصادي، والتجاري والاجتماعي والسياسي، ومن هواجس الطفولة المحبطة

شاعر أردني.



الحبيسة، إلى آفاق الانطلاق، وعبور الحدود من أقصى المغرب إلى أقصى المشرق، لتضع المتلقي في دموية الحياة التراثية العربية المتمثلة بثنائية القومية والدين، فتعبّر عن انكساراتها ب"أيوبة" التي تقدم تقلبات حياتها كجسور رقراق، بعيداً عن الثورة والتمرد والإدانة والاتهام، ولكن بدون استسلام لهذا الواقع، فمن عارضة للمجوهرات الثمينة ولاقطة لعقودها النفيسة، إلى خادمة للمساجد ناظفة للمصابيح

باختصار إنها ترصد لنا تحولات رابعة العدوية المعاصرة بكل أثقالها الجسدية والروحية، المتأرجحة بين قطبي التطرف فيهما، مضيفةً إليها مآسي وآلام الواقع المعيش، وانعكاساتها من أوجاع الانتقال بين الحدود إلى الطبقية والانتكاسات والاهتزازات غير المتوازنة، التي ألقت بعقابيلها على الإنسان العربي، الذي يعيش بعضه تحت خط الفقر والبطالة، وبعضه الآخر فوق خط الترف والتبذير، فتعتصره أزمة الصراع ما بين الماضي المضيء والحاضر القميء، دون أن يفارقها أو ينفلت منها تيار وعي مؤلم، يقوم بدور حبة الرمل الغريبة التي تدخل في قلب المَحارة، تتفرز من خلال إيلامها لها داخل صدفتها ما يشكل اللؤلؤة العظيمة، التي لا يتلقاها إلا كل ذي حظ عظيم من الغواصين، ولا يمتلكها إلا من يستطيع أن ينقد غوّاصها أو تاجرها بأبهظ الأثمان.

"أيوبة" التي هي كل النساء بكل اختلافاتهن، وبكل الفروق ما بينهن، التي تتماهى أو تختفي وراء أقنعة الراوية والمؤلفة والبطلة، مسلحة بقدرات فنية عالية في تقنيات السرد وتوظيفها، وفي ابتكار الشخصيات، وتعدد الأصوات والأماكن والأزمنة، بطريقة فولكلورية سلسة، وبالأقنعة التي تختفي خلفها تقول ما تريد، في منأى عن المباشرة والصخب، أو من خلال ثنائية الراوي والقرين الذي يجرده منه، ومن خلال عمليات استرجاع واستشراف، يتقاطع فيها الذاتي مع الموضوعي والمألوف مع المفارق.

وأيوبة (مؤنث أيوب) بكل ما توحيه وتستحضره هذه التسمية، من تداعيات القهر والصبر في الموروث الديني، هي مجموعةً من النساء في امرأة واحدة، وسلسلةً من الحيوات في حياة واحدة، وحزمةً من التجارب في حالة واحدة، جاءت في خليط من المعرفي والثقافي والجمالي (كما تقول الراوية)، بنتها المؤلفة بوعي هندسي روائي، بعيد عن السذاجة والتنميط، وبقرار واع ومثابر، وعن ارادة وتخطيط، (كما تقول الراوية أيضاً)، وفي معزل عن ردود الفعل والتوريط، وفي إنسيابية سردية، لعب فيها عنصر التشويق في السرد الشهرزادي، المتكئ أحياناً على التماهي مع السيرة الذاتية، العازف المتآمر على أوتار التلهف الشهرياري المترقب دائماً لمعرفة النهايات التي يتعلق بها منذ الكلمة الأولى، والذي يطرح النموذج التطهيري في السلب أو الإيجاب، – وفق وظيفة الأدب في النقد

الإغريقي- الدافع إلى غايتيّ التعاطف أو الرفض لشخوص الرواية، بأقوالهم وأفعالهم وتطلعاتهم المختلفة، بالإضافة لكل التقاطعات والتباينات والمفارقات التي أثثت وأثرت بها المؤلفة روايتها، بإدخال عناصر تقاطع الشريعة والطريقة في المذاهب الإسلامية، ممثلةً بالمساجد والأئمة والزوايا والأولياء، أو الشخصية العربية المتشبثة بهويتها وقيمها، الذاهبة بقناعتها أو رغماً عنها نحو متاهات كهوف غول العولمة، الذي سيلتهم كل شيء حتى العولمة ذاتها، كما نرى ونشاهد الآن انهيارات البنى الاقتصادية والسياسية والأخلاقية على نطاقٍ كوكبي، وفي بناء درامي يشبه لعبة طائرة الورق التي يرغب طيارها في إطلاقها إلى عنان الفضاء، مع احتفاظه بخيطها الواصل ما بين الطائرة وأصابع يده، ومع خوفه من تيارات الرياح العاتية التي تترصدها في أعالي السماء لتذهب بها، في عملية أشبه ما تكون بالمرور بمحاذاة التجربة ومراقبتها ثم الانخراط فيها.

إن "أيوبة" في نهاية المطاف ما هي إلا أنموذج للإنسان بصيرورته وديمومته منذ بدء دبيب الروح فيه، مروراً بكل التحولات والتبدلات الجسدية والروحية، ما بين انشغالات الجسد واشتعالات الروح، والتهابات الحاجات والرغبات وانطفائها في تراتبية التَّملك فالتَّملي، فالتَّخلي فالتَّحلي فالتَّجلي، أو في أحوالٍ أخرى كما تقول الراوية أو يقولون: من ذاق عرف، ومن عرف غرف، وشرب وعطف، وسقى.

إن عمل شهلا العجيلي الروائي، جاء ليمثل الانسحاب الفطن من الواقع إلى درجة الخروج منه، بقصد إعادته إلى الحياة من خلال فعل الكتابة، ما دام فعل المواجهة بالعمل لا يجدي، ومحكومٌ عليه بالفشل، ليصبح فعل الكتابة نمطاً من أنماط مواجهة الواقع، والانشغال عنه بالاشتغال فيها كوسيلة للانتصار عليه.

إنها أيضاً روايةٌ تجريبيةٌ من نوع جديد، والتجريب لديها لا يعني المغامرة غير المحسوبة، أو السيرِ في متاهاتٍ غير مأمونة، بل أن تأتي بما لم يأت به الآخرون، وأن تُدخلَ روح العصر ومعطياته في العملية الروائية، وبأبعادها السلبية والإيجابية (في عين الهر، لقد قدمت العالم كما رأيته/ شهلا).

أما عين الهر - عنوان الرواية - ، ذلك الحجر الكريم ذي الألوان البنية، الضاربة إلى الصفرة أو الخضرة أو الرمادية، التي تجذب وتلفت انتباه العيون التي تنظر إليها، فتحدق فيها فتعكس ألوانها، فتظهر ما في القلوب أمام أعين المتربصين، ذلك أن الشياطين -كما يقول تجار عين الهر- من أبنائهم، تتبع حامله، فتعلمه ما يراد له ومنه، ويقولون إنه يفرح القلب ويشرح الصدر، ويُدخل البهجة والطمأنينة إلى النفس، ويكسب حامله صداقة الناس وحبهم، من خلال تبادل المنفعة والإخلاص لها، لكن هذا الحجر الكريم قابلٌ مثل كل شيء إلى الغش، من خلال القدرة على تزييفه، ليقوم بدورٍ معاكسٍ لطبيعته غير المزيفة، فهو يُعطى من قبل الأزواج للزوجات المخدوعات، لطمأنتهن وإسكاتهن عن خيانات أزواجهن (عين الغدر والقسوة)، وهو يعطى أيضاً للعشيقات لاستمالتهن والحصول على المتعة منهن والاحتفاظ بهن (عين الفتنة والحظوة)، أي أن هذا الحجر يصبح ذا وجهين ووسيلةً ذات دورين مزدوجين، لتحقيق غايتين مختلفتين، تماما كما تقاطعات المنافع والمصالح مع القيم والمبادئ، فيما يمكن اعتباره أيضاً تقاطع أقانيم الدين والغيب، بالشهادة واليقين، مع الطبيعة المتقلبة، والصراع الاجتماعي، والخصوصية الفردية، أوتضاد الأيديولوجي بالاحتمالي، أوعلى هيئة تصادم انسجام الكلاسيكية مع تناقضية الحداثة.

إنها لعبة تلك القطع السحرية (الحجارة الكريمة) التي تتغلب على الشعرية، حين يمتلكها ويلعب بها أصحاب المال والجاه والنفوذ، بعقول وأجساد النساء، مستفيدين ومستغلين نقطة ضعفهن حيالها.

وعلى الرغم من أن شهلا العجيلي تقول: إن الراوي ليس ساعي بريد، والنص ليس رسالةً يحملها للمتلقي ، إلا أن شهلا حمّلت روايتها كثيراً من الرسائل على ألسنة شخوصها

وأبطالها أو أصحاب أقنعتها أو قرينها، وسأحاول إيراد بعض تلك الرسائل التي تضمنتها روايتها، فهي تقول مثلا إن قصص الحب خُلقت لتُعاش لا لتُحكى (التحريض على الفعل لا الكلام)، وأصمم على خيارٍ يخالف رغباتي (تفعيل الارادة لمواجهة النزوة)، وبأيوبة سأخرج برواية أما معك فلن أخرج أبداً (الانتقال بالحياة من الانشغال الى التغيير بالكتابه)، إذا أردت أن تمتلك قلبي حقا فاحتفظ بقدرتك على الإدهاش (الخروج من دائرة الملل الى دائرة التجدد والمفاجأة)، الحرامي يقول يا بيتي والزاني يقول يا مرتي (هاجسُ: كما تدين تدان)، يأمرنا بالمعروف ويعمل المنكر (لاتنه عن خلق وتأتي بمثله)، كم مرةٍ أكره حالي عندما أبكي (التعبير عن كراهية الانكسار والضعف والاستسلام)، كانت أيوبة تحكي وأنا أصوغ روايتي بمشاعرنا معاً وبلغتينا معاً (وحدة المسار والمصير والألم والأمل المشترك)، وتحكي من قلبها لا من ذاكرتها (تأثير الصدق في السرد وتوخيه)، وتسرد كل شيء وكأنها تتعمد الالتزام بتيار الوعي (أهمية البناء الروائي غير العفوي وغير المباشر بل الممسك بعقلانية الطرح الملتزم بطرح القضايا للوصول إلى الأهداف لا للتسلية)، أمي مسؤولةٌ بشكلٍ كبير بسلبيتها وبهدوئها وطاعتها، أنا لا أريد أن أكون مثل أمي لا أريد (الثورة والتمرد على المألوف في القمع والتطويع)، قالوا لي دعيه يفعل ما يشاء (رفض النصائح المبتذله التي تدعو إلى الاستكانه)، ما أثقل صدره أكاد أختنق وأرغب بالتقيؤ وأنا أشعر بلعابه على جسدي، كان يمضغ ويبصق ويعض كالكلب (التقزز من أساليب المعاشرة الزوجية بحكم العادة والواجب والاستسلام بالإكراه)، كنت قد اعتدت معاشرته اعتدتها مجرد عادة، لأنني امرأة لن يكتشفني إلا الرجل الذي أحبه ويحبني (توجيه الرجل إلى أهمية وضرورة الوصول إلى قلب المراة قبل جسدها)، الرجل الذي أمنحه نفسي بكل رغبةٍ وطواعية، فيما بعد أدركت أن المرأة تحتاج إلى أشياء أخرى كي يحبها زوجها (الخروج على مألوف التنميط في الحياة الزوجية كما توارثناها)، الطريق الملتفة والمعتمة أكثر جمالاً ومتعةً من الطريق الواضحة المستقيمة (الشعرية في الحياة والتحفيز للمغامرة وبعث روح اقتحام المجهول)، لكن أيوبة تنسحب دائماً في اللحظة الأخيرة لأستبدل بها أسماء أخرى وعناوين أخرى (التردد وهواجس الخوف التي تورث الإحباط والاستسلام للواقع والرهبة من التغيير)، لا شيء فيها سوى القراءة والكتابة فإما أن تكون في حياتي كائناً مقروءاً مكتوباً أو لا تكون (الحث على الشفافية والوضوح في الممارسة والسلوك)، لا بد من أن يلتزم بقضية مؤرِّقة، (زرع بذور القلق الذي يُحفز على الانخراط في التغيير)، التهميش هو السلاح الوحيد الذي يمكن أن يُشهر في وجه احترامك لذاتك (ثمن مواجهة الفساد والإتيان بما هو غير أخلاقي ويستدعي السقوط،تمشيا مع قول السيد المسيح: أيها الإنسان ماذا تستفيد إذا ربحت الدنيا وخسرت نفسك)، الحجر الكريم أحد نزواتي ومثله العطور والسجاد، (الخوف من اتباع الهوى وعدم معالجة طباع النفس الأمّارة بالسوء) إن الكرامات تورّث وكذلك الخيانات تورّث (التحوط من انتقال الرذائل من الآباء إلى الأبناء بحكم التأثر والتأثير البيئي والتفاؤل بانتقال الإيجابيات أيضاً بنفس الأسلوب)، أنا الطرف الذي بدأ التخلي والانسحاب أنا التي كنت سلبية، (الاعتراف الذي يؤدي إلى الإدانة ويدفع إلى محاسبة الذات ويدعو إلى التغيير)، أحبه بالرغم من أنه يخدع يدي وبصري (التماهي مع المثل القائل: إن القط يحب خنّاقه)، ماذا يعني العالم بلا رجل؟ (الحاجة إلى الثنائية وأهمية الالتزام بها لاستمرار الحياة الخلاقة والخالقه)، كيف يمكن أن نحب ولا نريد وأن نريد ولا نحب (أهمية الانسجام ما بين الرغبة والإرادة لتحقيق فاعلية كلٍ منهما كالكيمياء)، صرت عرافة أقرأ الأحجار والعيون والقلوب (ضرورة وأهمية ودور الخبرة كسلاح في المواجهة مع الآخر)، كلما خطوت باتجاه العالم عرفتُ القهر أكثر (تمثلاً لقول الشاعر: إن كنت لا تدري فتلك مصيبة أو كنت تدري فالمصيبة أعظم) وأدركت أن العمل هو البلسم، (الحث على المواجهة بالعمل لا القول أو الصمت

والرضوخ) دمُ الحَمام إنه الحجر المفضل لدى القائمين على السلطة، (استعمال لغة الشعر للكشف والتحريض على مواجهة الفساد من خلال التسلح بالمعرفة والوعي) هكذا تُقرأ الأشياء بفواتحها، (المكتوب يُقرأ من عنوانه)، أدركت أن عالمه الغريب والغامض هو الذي دفعني إلى اقتحامه والتعلق به، (عوامل الفضول وحب المغامرة والمفاجاة غير المتوقعة) أردت أن أفاجأك بحضوري ففاجأتني بغيابك، (أثر المباغته وحدوث غير المتوقع) ما حصل ليس مقنعاً وروايتي هذه لم تنته ولن تنتهي بهذه السذاجة، (العمل الذهني في تشكيل ثيمات الرواية وليس الاعتباط) إنهم في الجهة الثانية من حلب حلب الجديدة فلل حجرية وثراء فاحش، التجار والأغنياء والمتنفذين ورجال السوق ورجال الدين، هل نحن في حلب أم في الف حلب وحلب، (تفتيح العيون والأذهان على مفارقات الواقع ومخرجات الفساد الذي يلتهم الطبقة الوسطى ويقسم المجتمع إلى نقيضين ويزرع بينهما بذور الحقد والإحتراب)، الحدود تعني نمطا آخر من التفكير، شتمت الحدود في نفسي وشتمتني، مر كلب عبر الحاجز الحدودي بكل هدوء وتبعته كلبة وبقينا نحن، (الاشمئزاز من الواقع السياسي العربي السائد ومن تكريس حدود الاستعمار والتشبث بها من قبل النظم العربية بعد زوال صانعيها) وراء تجارة الخيط تجارات أخرى ووراء تلك الصداقات مصالح وعلاقات نسب مع رجال دين ودولة، (كشف للعلاقات غير الاخلاقية التي تنظم تحالفات القوى التي تقتسم السلطة والمال والنفوذ في معظم أقطار الوطن العربي) يا إلهي ما أقسى أن يكون الإنسان متهما ومظلوماً، (التأكيد على أهمية وجوب وجود الإحساس بالظلم والقهر كمقدمة لفعل التغيير) ما دامت قولة الله أكبر تتردد اعلمي أن العالم بخير، (التشبث بروح الايمان بقوى الخير كفاتحة أمل لمكافحة الياس ومقاومة الاستسلام) عموماً لم أكن أتوقع أن خطأ فنياً يلعب بنا جميعاً وأن آخر لا أحد منا يعرفه يتلهى بمصائرنا أنا وأنت وأيوبه.(اي عدم الجوء الى تفسيرات الغيب والقدر لما يحدث وإنما البحث عن الأخطاء التي تسبب الوصول إلى ما لا نحب ونريد).

كلّ الذي سبق، قالته شهلا العجيلي بصراحة وجرأة وشفافية ووضوح فعرّت الحياة والمجتمع والنساء والرجال وجميع طبقات المجتمع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والدينية والفقيرة والثرية والذكورية والإنثوية، بكل أنماط تحالفاتها وطرق حياتها في الحواضر العربية، بلغة تشي بالشاعرية، وتبتعد عن الروح الخطابية والمباشرة والتقريرية، التي تجعل المتلقي بعيداً عن مرامي الكتابة وغاياتها. فجعلتنا نتساءل عن مدى صحة وصدقية وموضوعية ما قاله هنري جيمس من «أن الالتزام الوحيد الذي يجب أن ترتبط به الرواية سلفاً دون أن تجلب لنفسها تهمة التعسف هو أن تكون ممتعة، وهذه هي المسؤولية الوحيدة التي تقع على عاتقها» مع تأكيدنا على أهمية وضرورة وجود المتعة المقرونة بعامل التطهير، بقصد التغيير، وصولاً إلى الأهداف التي تضع نصب عينيها دائماً تحقيق قيم الحق والعدل والخير والجمال، والإنحياز لها والحث على بلوغها، لتصبح الرواية وثيقة شاهدة على عصرها، وقوةً ناعمةً فاعلةً في أحداث هزات روحية، وحركات فكرية وعلمية وعملية، كدوافع وروافع للتغيير كما فعلت كثيرٌ من الروايات العالمية في روسيا وأوروبا والأمريكتين والهند واليابان، تُمهد لمعالجة الاختلالات التي تصيب المجتمعات ومناهج الحياة.

إن عين الهر منجزٌ روائيٌ حداثي في أسلوبه ولغته، والحياة التي صوّرها واخترق عوالمها، وعملٌ إبداعي قال بوضوح شفيف كل ما أرادت المؤلفة أن تقوله بهسيس هادئ ناعم، وبلغة تحريضية تحفيزية رصينة، رُكبت على فوهاتها كواتم صوتٍ لإحداث فعلٍ بلا ضجيج.

«محمود درويش قيثارة فلسطين» لإبراهيم خليل

د. شفيق طه النوباني

ينتقي الناقد إبراهيم خليل سمةً من أكثر سمات محمود درويش وضوحاً ليعنون بها كتابه الذي صدر حديثاً تحت عنوان: «محمود درويش: قيثارة فلسطين»، فبالإضافة إلى ركائزَ عديدة وظروف تاريخية منحت شعر درويش تميزاً واضحاً واهتماماً نقدياً كبيراً؛ نجد أن السمة الموسيقية في شعره قد شقّت طريقه إلى ألسنة المغنين الملتزمين من أمثال مارسيل خليفة وسميح شقير، فقربته أكثر إلى الجمهور الذي وجد في شعره تعبيراً جمالياً عن ضميره.

لم يختص كتاب خليل في تناول الجانب الموسيقي في شعر درويش فقط، فقد اقتصر هذا الجانب على فصلين من بين تسعة فصولٍ وتمهيدٍ تناول فيها موضوعات متعددةً تتعلق بشعر درويش. وقد تناول في التمهيد بعض محطات حياة الشاعر بصورةٍ مختصرة، كما تطرق لبعض سمات شعره كالموسيقى والإيقاع والغموض والرمز، إذ تعرض في هذا السياق إلى أثر لوركا في شعر درويش، كما تناول علاقة درويش بالتراث العربي والعالمي.

جاء الفصل الأول من كتاب خليل بعنوان «أندلسيات درويش» حيث يستهل الفصل بإشاراتٍ إلى تناول الأندلس في الشعر العربي الحديث في حين يُبدي اهتماماً أكبر برمز الأندلس في شعر محمد القيسي لينطلق منه إلى شعر الشاعر موضوع البحث، ولعل من أهم الملاحظات التي لاحظها خليل في الرمز الأندلسي في شعر درويش ذلك التباين بين رمز الأندلس ورمز قرطبة، فالأندلس توحي بالجمال والحب والدفء المرتبط بالماضي في حين توحي قرطبة بالوطن الضائع الذي يسعى المتكلم للوصول إليه فلا يستطيع. وقد لاحظ خليل أن رمز الأندلس تغير في دلالته مع ظهور ديوان درويش «أرى ما أريد» إذ اتخذ دلالة قرطبة.

في الفصل الثاني من الكتاب «موسيقى النظم وظلال المعنى» يتناول خليل موسيقى شعر درويش، فيدرس عدداً من الظواهر الموسيقية كالتكرار والتوازي والجناس والتنويعات التي تجري على القافية والمزج بين البحور الشعرية والأنماط الموسيقية كالمزج بين شعر التفعيلة والقصيدة العمودية. وقد حاول خليل الربط بين الإيقاع والنمو الدلالي كما هو الحال في تناوله لقصيدة «أغنية للريح الشمالية» حيث وجد توافقاً بين الإيقاع الصوتي والإيقاع النفسي مما يوحي بعنف التجربة الشعورية.

وإذا كانت دراسة خليل لشعر درويش في الفصل الثالث قد توقفت على بعض السمات الموسيقية المستخلصة من مصطلحات البديع وعروض الخليل؛ فإن دراسته في الفصل الرابع المعنون بـ«لعبة التنويع وهاجس الإبداع» تتجه إلى

باحث أردني.

إفادة درويش من الإرث العالمي في موسيقى الشعر، حيث يتجه إلى دراسة إفادة درويش من الشكل الشعري المعروف باسم السونيت "sonnet" في ديوانه «سرير الغريبة». وقد لاحظ خليل أن درويشاً لا يلتزم نمطاً محدداً من أنماط السونيت الشائعة في أوروبا، فهو أحياناً يتبع أسلوب الشاعر الإيطالي بترارك، ويلتزم أحيانا أسلوب شكسبير غير أنه يخرج في بعض السونيتات عن كليهما، ويستخلص خليل من هذا التنويع أن درويشاً «لم يشأ أن يكون شعره نسخةً مطابقةً للأصل الغربي، فأحب أن يكون في الشعر العربي نظير له مع إضافات وتعديلات جديدة تضفي عليه طابع التنويع المناسب لذائقة القارئ»(1).

وقد حاول خليل التوصل إلى دلالات اللون في شعر درويش في الفصل الرابع: «درويش وفضاء اللون»، فتوقف عند معظم الألوان التي تكرر ورودها في شعره محاولاً التوصل إلى دلالة كل منها، فالأخضر يرتبط بالحيوية والأزرق أكثر ارتباطاً بالرومانتيكية والصفاء والهدوء والأبيض يرمز للسلم كما هو الحال في قصيدة «جندي يحلم بالزنابق البيضاء»، أما الأصفر فيرتبط بالموت والعدمية، وقد ارتأى خليل أن يصف اللون الأسود بالمراوغة، فهو من ناحية «وصفٌ متكررٌ لجمال العينين والشعر: «ولون الشعر فحمي»، ومن ناحية أخرى يرتبط بدلالات سلبية كالحزن والمعاناة، أما اللون الأحمر فلا يختلف في دلالته في شعر درويش عن الدلالة الشائعة له في الشعر فهو يشير إلى الثورة والغضب.

ويبدو أن خليلاً وجد في المختارات التي جمعها نصري الصايغ من شعر درويش بعد وفاته ما يلفت الانتباه؛ فأفرد لها فصلاً قصيراً من كتابه تحت عنوان «أسئلة الوجود والعدم». وقد لاحظ خليل أن المختارات جميعها تنتمي إلى المرحلة الأخيرة من حياة درويش؛ حيث يظهر تشبث الشاعر بالحياة وتوهج ذكريات الطفولة المرتبطة بالمكان.

ولا تنفصل دراسة خليل في الفصل السادس: «من موت لآخر، ولا ينتهي النص» عن دراسته في الفصل الخامس:



غير أنه يتوقف فيها عند قصيدة واحدة من قصائد الشاعر الأخيرة هي قصيدة «لاعب النرد»، ويركز في دراسته على لغتها الفنية بالمجاز، إذ يرى من خلال حكم مطلق أن المجازات فيها تحقق «تعميق الإحساس بشعريتها، وارتقائها إلى مستوىً لم يسبق للشعر العربي أن سما إليه وارتفع»(2). وقد حاول خليل أن يُدرج هذه القصيدة في إطار خصائص قصيدة النثر التي ذوبت الحواجز بين الشعر والنثر، فدرويش كما يرى خليل كتبها وفق طبائع الكتابة النثرية التي «يخلص فيها الكاتب من فكرة إلى أخرى»(3)، ولعل هذه القواعد كانت بحاجة إلى استقصاء أكثر.

وفي الفصل السابع من كتاب خليل «الصوت والصوت الآخر: موقفه من التراث» يتناول توظيف درويش للرموز والنصوص التراثية في شعره، وهو يستهل دراسته بتقديم

وجهة نظره في مفهوم التناص الذي أخذ حيزاً لا يُستهان به من الدراسات النقدية العربية الحديثة. فالتناص كما يرى يتعدى فكرة الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو إنشاء علاقة بنص إلى إحاطة القارئ بمناخ دلالي يدفع به دفعاً نحو قراءة تأويلية تقوم على التفكيك، وإعادة البناء، من خلال العلاقات الشبكية التي يقيمها القارئ بهاتيك النصوص»(4).

يكتفي خليل في هذا الفصل بدراسة قصيدة واحدة من ديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً»، وهي قصيدة: «من روميات أبي فراس الحمداني»، فدرويش في هذه القصيدة يجعل من إقامته بعيداً عن وطنه حالةً شبيهةً بحالة أبي فراس عندما كان أسيرا لدى الروم، وقد لاحظ خليل أن درويشا لا يكتفي بنصوص الحمداني كمرجعية لقصيدته بل اعتمد ما يشبه البناء الفسيفسائي، فاعتمد على النص القرآني تارة وعلى نصوص التوراة تارةً أخرى.

وانصرف خليل في الفصل الثامن من كتابه إلى دراسة توالد النصوص في شعر درويش من خلال الالتفات إلى ظاهرة تكرار اسم ريتا في شعره، فقد ظهر هذا الاسم قرابة ست مرات في قصائده التي حملت عناوين بعضها اسم ريتا. والقارئ لهذا الفصل ينتظر أن يجد تحولاً في دلالة اسم ريتا أو تحوله إلى رمز من رموز الشاعر الخاصة التي يمكن استكناهها: غير أن البحث في هذا السياق بقي مقتصراً على دراسة مكونات الصورة الشعرية التي ورد فيها هذا الاسم من خلال بعض المقتطفات: في حين بقيت ريتا امرأةً محبوبةً لا أكثر.

وفي الفصل الأخير من الكتاب يلتفت خليل إلى غرض مهم أخذ حيزاً واسعاً من شعر درويش وهو غرض الرثاء، فتنبه إلى ملامح التجديد التي تميزت بها قصائد درويش في هذا المجال، فإذا كانت قصائد الرثاء قد انصرفت في العادة إلى التنويه بمناقب الفقيد وإظهار التفجع لفقده فإن درويشا يتجاوز ذلك إلى «موقف يندمج فيه المرسل الشاعر بالمرسل إليه المرثي، فهو يرثي نفسه ويرثي الفقيد في آن ويتحول الموقف من البكاء إلى التحريض، ومن التحريض إلى الثورة، ومن الثورة إلى مساءلة الوجود عن الحياة والموت، وعن الهوية والوطن»(5).

الهوامش

1- خليل، إبراهيم: محمود درويش: قيثارة فلسطين، فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، عمان 2011، ص ص 117-118.

2- المرجع نفسه، ص163.

3- المرجع نفسه، ص172.

4- المرجع نفسه، ص ص182 – 183.

5- المرجع نفسه، ص 237.



سكتش الفنانة أمل داهوري / الأردن

قراءة في «علامات في الأدب الفلسطيني المعاصر»

للدكتور حسين جمعة

صفوان البخاري

يتناول الدكتور حسين جمعة في كتابه «علامات في الأدب الفلسطيني المعاصر» سبع روايات وأربع مجموعات قصصية إضافةً إلى دراستين حول قاصين مهمين هما محمود شقير وغسان كنفاني.

لم يذكر المؤلف «الشعر الفلسطيني» في علاماته على الطريق من قريب ولا من بعيد بأي علامة ؛على أهمية الشعر الفلسطيني في الأدب العالمي عموماً واالشعر الفلسطيني المقاوم على وجه الخصوص ، كما لم يُنوه إلى ذلك في مقدمة الكتاب التي غابت كلياً ؛ فهو كتابٌ بلا مقدمات واستعاض عنها بخاتمة حملت عنوان «وبعد»؟

التي لم تبرر غياب الشعر ولا غياب المقدمة ؛ فقد ابتدأها بقوله : « نستوهب من القارئ العذر لأن المشوار لم ينته بهذه المحطات المحدودة؛ فالطريق لما يزل في بدايته لبلوغ المأرب والغاية المتوخاه بعيدة المنال »(1) .

وأختَتَمَ الخاتمة والكتاب - الذي وصفه بالقراءات الموضوعية - كما يلي :-

« هذه المقالات عبارةٌ عن قراءات موضوعية لا تدّعي الكمال، لكنها محاولاتُ رائيةٌ من منظور مُحدّد؛ بذل صاحبها جهداً فعليا للحصول على المادة الأولية ؛ والعمل على سبر أهدافها وغاياتها ، وإذا لم يُسعفه الأمر في بلوغ المراد ؛ فإنه يستسمح القارئ أن يتلطف به ، ولا يحمله وزر ما تكبد من مشقة وعناء» (2).

بل نتلطف ولا نتسامح ولا نحملك وزراً بل شكراً!؟ شكراً جزيلاً موصولاً على هذا الجهد الطيب ، والقراءة الماتعة ؛ يكفيك تعريفنا بكوكبة من رموز الأدب الفلسطيني الذين لم نسمع حتى بأسماء معظمهم سابقاً ؛ لكننا نعتب على جهات لا يهمها الأمر!؟ على تقصيرها ؛ ولا نستثني أنفسنا من هذا التقصير الفادح .

أما الروايات السبع التي شكلت بعض علامات الطريق التي اختطها لنا المؤلف ؛ فقد تمحورت بمعظمها حول المأساة الفلسطينية وجلاء بعض ملامح هذه الكارثة الإنسانية التي حاقت بالشعب الفلسطيني، وجسّدتها في بطولات حية؛ اغترفت مادتها من نضالات هذا الشعب وتصديه لهذه الهجمة الهمجية لبرابرة العصر .

في قراءته لرواية صخر أبو نزار نعيش بدايةً مع صالح أبو وردة بطل «النهر الغريق» في بداياته عندما كان يسعى إلى الخلاص الفردي ؛ ليفاجئنا بانخراطة في الكفاح الوطني ضد إرهاب العدو وعدوانه المتكرر ؛ مسطراً مع رفاقه صفحات

◄ كاتب أردني.

ناصعة من نكران الذات والقيام بالواجب نحو الوطن في محنته القاسية .

وتحت عنوان : : التجوز الفني في «جبل نبو» لعزت الغزاوي يقول المؤلف :

« نلتقي مع الغزاوي في عمل ذي نكهة فريدة وتقنية مبتدعة مستقاة من القلق العنيف الذي انتابه في حمأة الجراح النازفة؛ التي لا يمكن أن تلتئم ما دامت المأساةُ معلقةً وفاغرةً فاها، مستفيداً من التحولات الجذرية التي مسّت الجنس الأدبي في صميمه ، وأدّت إلى اهتزاز كثيرا من الثوابت والاسس . »(3)

كما يُنوه المؤلف إلى أن التجوز الفني يتجلى في استخلاص المدهش الغرائبي من الواقع اللاعتيادي واللانمطي ليبلور النص أدوات الإيهام بالمصداقية؛ عبر استخدام التجوز بشكلٍ مرضٍ بتوظيف الوسائل الدرامية وتداخل الأصوات الساردة.

فيما بُنيت رواية « إسماعيل » لأحمد حرب على سيرة حياة البطل ؛ فهو القاسم المشترك للشخوص كافة ، وتُظهر الروابط بين أبطال العمل مدى صراع القوى الحية في المجتمع الفلسطيني فكريا ، والسعي لعقلنة هذا الصراع وبلورته جماليا ونضالياً ؛ وإذ تُثير الراوية الجدل والصخب الفكري والأيديولوجي فإنها تتخطى الراواية الذهنية لترسّخ مفهوم «رواية الافكار » ؛ التي تحمل كل شخصية فيها فكرةً أيديولوجيةً تُصارع لترسيخها وتسويغ قبولها والدفاع عنها .

وتتبدى سيرة حياة الشخصية النمطية في بعدها الأخلاقي من خلال رحلة « الحاج إسماعيل » لصالح صالح بين سكرات الموت وحالات الغيبوبة وفقدان الوعي ؛ تلك الرحلة محسومة النتائج ؟ لكن بطلها يقاوم بشراسةٍ ولا يستسلم بسهولة ؛ بل يواجه نزعات الموت بشجاعةٍ نادرة ، وحيث لا مجال للبوح والاعتراف وبسط الحقائق يقوم السارد العليم (أحد ابناء البطل) بسرد وقائعها مستذكراً ماضيه وأفعاله كاشفا جدلية الخير والشر في تركيبة والده ؛ من خلال معرفته العميقة بسيكولوجيته ليقدّمه على حقيقته العارية دون رتوش، يقدّمه بأحاسيسه وأفكاره في سياقِ طابع العلاقات الإنسانية وامتداداتها المتشعبة في شخصية الحاج إسماعيل ابن النكبات الفلسطينية وسجل سيرته في إحباطاتها ومعاناتها المتواصلة وكفاحها المستمر ؛ دون الولوج الفج والمباشر إلى القضية الفلسطينية .

فيما يروي محمد على طه في « سيرة بني بلوط » حكاية كفاح بطله مصطفى بلوط - ووالده من قبله - ضد الانتداب البريطاني والنوايا الصهيونية ؛ على امتداد أربع عشرة ليلة ؛ تبدأ بموت البطل ؛ لتتكشّف الأسرار والسيرة العطرة لنضاله وبطولاته ؛ سردٌ غير نمطي في تيار التطور الإشكالي والشكلي للرواية عموماً وأساليب السرد الحديثة على أكثر من صعيد .

وتحت عنوان « محمود شقير وفن القصة » تناول المؤلف بالدراسة خمس مجموعاتٍ قصصيةٍ امتد نشرها على مدى يزيد على ربع قرن وهي :

الولد الفلسطيني (1977) ، طقوس المرأة الشقية (1986) خبز الآخرين (1995) ظل أخر للمدينة (1998)، صورة شاكيرا (2003) ، ابنة خالتي كوندوليزا (2004) وقد نوه الدكتور جمعة إلى أن شقير علمٌ من أعلام القصة في فلسطين والأردن ذو حضورٍ بهيٍ وانه ظل طيلة أربعة عقود ناشطاً ومبتكراً دائم البحث عن أساليب مستحدثة وطرقٍ مبتكرة لبلوغ الغاية وتحقيق المأرب، كما أنه متابعٌ حثيثٌ ليوميات واقعه ولكل جديدٍ في متاهات الحداثة والتجريب في ظل خسارات الكائن المعاصر نتيجة اغترابه في قتام الثورة التكنومعلوماتية ، والتي انعكست على أسلوب حياته ونفسيته .



ويفتتح الدكتور جمعة تقديره لشعرية رواية « ستون عاماً» لسلمان الناطور وكشف أركان معمارها بالإشارة إلى جنس أدبي مولود غريب وتائه ؟ فلا هو بالسيرة ولا هو بالمسيرة، ليس رواية ولا هو في الرحلة والسفر . لا يصف عبقرية مكانٍ ولا مرحلة أو قضية . ليس هو بالحداثة ولا الشعر . ليس جديداً ولا جديد فيه . ليس عن الفلسطيني المشرد ولا الباقي في وطنه . لا عن المنفى ولا الوطن . هو نصّ لعلامات السؤال وعلامات التعجب . هو الإنسان الفلسطيني بلا مكانٍ ولا زمان بلا وطنٍ ولا أمل أو حلم . هو اللامكان واللازمان هو اللاأرض واللاسماء . هو تماماً لا شئ ؟! واقعٌ مشظىً وحياةً بائسة . هذا الواقع المرّ المضطرب لا يرتاح في حضن لون أدبي محدد أو جنسٍ فني جامد . بل يختط طريقهُ لإفراز ضربٍ مطابق لعمق المأساة ولهيب أُوارها . لونٌ ذا طابعٍ تشظيري تهميشي أحاق بالإنسان فأصابه بالذهول وسعى لإخراجه من التاريخ عنوةً وسط الأجواء المجدبة والطقوس المفجعة حيث الطريق إلى الموت هي نفسها الطريق إلى الحياة . تأبى أن ترضخ لمؤشرٍ محدد أو تُوظّفي منظومةٍ مغلقة وجنسٌ أدبي أصم . تُفجّر الحواجز والأنماط لتنطلق إلى تدشين عوالم سردية متداخلة . واستدراج حيل حكائية غزيرة عبر توليفات قصصية منفردة تتصدى لاستقراء الاختبارات السيكولوجية والمغامرات الكارثية التي تُغرق الشخوص في بحرها الشاسع . يقول الدكتور جمعة :

« اجتبى المؤلف في موازاة الحالة التي أناخت على كواهل الشعب الفلسطيني ووطنه وفتّت أواصر نسيجه الوطني . وشتّت شمله ومزقت أوصاله . الجنس الأدبي المكافئ لهذه المأساة غير المألوفة ليقتنص أبلغ مؤشراتها وعلاماتها المميزة، ويظهرها أمام مرآة المتلقي : ليتعرف على مدى الظلم والهوان والإذلال واستباحة الحياة في ظل تحكم العصابات الصهيونية بالأرض والإنسان والماء والهواء في فلسطين التاريخية، ومحقها هوية شعب كامل(4) . « ستون عاماً . رحلة الصحراء » رواية تطوف في فضاءٍ شاسع من ضروب السرد . معلنة محو الفواصل والحدود ما بين الأدب والواقع . وهي بذلك تتخذ لها مقاماً محدداً في نطاق الجنس الروائي، هو الرواية الواقعية».

وفي مجموعته القصصية « في شرفتها » يفترف حسن حميد إشكالات شخوصه من معين الحياة وتبدلات السلوك الإنساني، ليخرج المخبّىء المتواري عن النظر والسمع والحضور المباشر . سعياً للاقتراب من روح الفعل الإنساني ليقدمه مشاركة بكل سلبياته وإيجابياته . تغوص ثلاث عشرة قصة إلى أعماق الخفي لاستدراجه ودراسته واستخلاص العبرة . وفك

رموز المواقف اللحظية لأبطاله مع تغيرات المستجدات التي تُفضي إلى انعطافات سلوكهم ، فيحفّز المتلقي على التفكير بالتواشجات الإنسانية المنبعثة من باطن النصوص ، ويندفع الكاتب إلى استغوار النفس الإنسانية في قلقها وحيرتها وارتيابها في اللحظات الحاسمة من حياته .

يتناول الدكتور جمعة البدايات القصصية لغسان كنفاني بدءا من « موت سرير رقم 12 » عام 1961 بقوله :

« وقد تفرد غسان كنفاني بين أبناء جيله بفرداة إبداعية كاشفة حققت له انجازات فنية مأثورة ؛ مايزال صداها وتأثيرها يُثير حوارات متنوعة لما استحدثته من ابتكارات في الشكل وفتوحات في المضمون ، والتقاء رصين بين الذاتي والموضوعي ».(5) شهادة الجدارة هذه إنما تستمطر بكل الفخر شآبيب الرحمه لروح الشهيد المبدع الراحل .

أما في دراستة لمجموعة « دروب جميلة « لأكرم هنية فيروي الدكتور جمعة عن موباسان قولة :

إن الكاتب الواقعي ، إذا كان فناناً حقيقياً لا يسعى إلى إبراز فوتوغرافية الحياة المبتذلة ، وإنما ينحو إلى إعادة إنتاجها بحيث تُضحي أكثر أمتلاءً واتساعاً وأكثر إقتاعاً من الواقع نفسه(6) . ثم يعلن أن قصص المجموعة تتسم بحدة تدشين السياق ، ودقة البناء المرسوم ، وحذق الشكل اللفظي وأصالة ما يحمله السرد في ثناياه من أخبار إلى جانب النهاية غير المتوقعة ، وهذه العلامات جميعها هي من شروط النوفيلا التي عرفها الأدب العالمي منذ عهد بوكاتشيو حتى الآن .

أما « رحلة ذات لرجل شرقي » فقد عملت فيها سناء أبو شرار على إثارة جوانب خفية من العلاقة بين الزوج والزوجة ، وما يترتب عليها من تُبعات إجتماعية ونفسية مهلكة ، فتناولت موضوع عسف المرأة وتحكمها في زوجها وأطفالها ، امراة سادرة في تعسفها وتحكمها وخنوع زوجها على غير المألوف في المجتمع الشرقي ، وإجهاضها للدور الإنساني للمراة الزوجة والأم في رعايتها لزوجها وأطفالها والحدب عليهم ؛ على عكس ادعاء فيورباخ بأن الحب في نشأته وجوهرة أنثوي!؟ رواية فريدة بين أضرابها ، تقلب المعادلة النمطية لتجعل من المرأة طاغية في مجتمعنا الشرقي الذكوري ، ما ترجم الثراء الحياتي للروائية أبو شرار التي قدمت نماذج أخرى إيجابية مغايرة ورأت أن العودة إلى الدين يقي الاسرة شر الانحرافات السلوكية .

يقول الدكتور حسين جمعة في تناولة لمجموعة « إذا لم تكن لك حبيبة « لزياد خداش انها نصوص صارخة عاتية وشهادات وحشية باكية على تشظى الإنسان وعالمه الداخلي ، هي انفجارات مدماة برهافه الحس ، تنسل من الوجدان والعقل ، من الخبيء المركوز في بواطن اللاوعي في عصر مشوش محير وملتبس ، نصوص مشحونة بطاقات شعرية مذهلة ومرتعشه وهي غناء خافت للحبيبة وفلسطين وجنون العصر .

وبعد ، أكرر الشكر للدكتور حسين جمعة على هذه المقالات الماتعة وبأنتظار القادم و المزيد من الجهود المشكورة .

الهوامش:

1- جمعة، حسين: علامات في الأدب الفلسطيني المعاصر، دار الينابيع - عمان، 2012، ص 169.

2- المرجع نفسه، ص 170.

3- المرجع نفسه، ص 5 - 16.

4- المرجع نفسه، ص 98 - 99.

5- المرجع نفسه، ص 120.

6- المرجع نفسه، ص 143.

امرأة وحيدة «فروغ فـرخزاد وأشعارها »

تأليف: مايكل هلمان ترجمة: د. بولس سرّوع مراجعة: أ.د. فكتور الكك

الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت

(**إبداعات عالمية** 368)

عرض: يوسف حمدان

مدخل:

من قصيدة: (قالت أمُّ عليّ لعليّ يومًا)

شعر: فروغ فرخزاد

آه من تلك الأيّام القاسية والسّوداء
فالخبز قد انتصر على قوّة النّبوءة الرّائعة
والأنبياء الجائعون والفقراء
هربوا من أراضي الله الموعودة
والخراف الضّالّة ما عادت تسمع نداء الرّاعي
في حيرة السّهول في عيون المرآة..
بدت الحركات والألوان والصّور منعكسة رأساً على عقب!!
ومن فوق رؤوس المهرّجين
ومن وجوه الباغيات الوقحة..
سطعت هالة مقدّسة!!
ومثل مظلّة راحت تحترق مستنقعات من الكحول
مع تلك الغشاوة السّامّة واللاذعة
امتصّتْ إلى أعماقها الحشودَ السّاكنةَ من المفكّرين
وفئرانٌ خفيّة مضغتْ صفحات الكتب المذهّبة في الخزائن القديمة...
لقد ماتت الشّمس؟!!

(1)

يقول المؤلف عن التاريخ الإيراني بأنه تاريخ رجال وإنجازاتهم، ولم يظهر طوال فترة الحكم الملكي الممتدّة إلى أكثر من (2500) سنة بسبب ذلك، سوى «حفنة من النساء»، كما لم يُعثر على أيّ أثر لأيّ امرأة شاعرة أو كاتبة في النّقوش المحفورة على الضّريح الأخميني الكبير، لا في تلك الحقبة، ولا في الحقبة الكلاسيكيّة المسمّاة بالعهد الذّهبي للأدب الفارسي، وهو أمرٌ مستغرب حين يتعذّر اليوم على المثقّفين الإيرانيين أن يذكروا ولو اسم كاتبة واحدة، من الفترة الصّفويّة (1501 - 1722)..؟! إلا أنّ هناك تعليقاً قد ورد في الهامش يفنّد هذا الادّعاء ،ويؤكّد أنّ شاعرةً اسمها رابعة فزداري قد نبغت في القرن العاشر الميلادي، وكانت تكتب الشّعر الغزلي المفعم بالرقّة ورهافة العاطفة، وفصاحة اللغة وقوّتها..إلخ..!!

كان مجتمع النساء في الغالب مجتمعاً خانعاً للإهمال والعزلة في الزّوايا المعتمة، في الحقبة الفاجاريّة (1796-1925).. وبقين كذلك إلى أن فتحت لهنّ الأبواب، في فترة حكم البهلويين (1926- 1979)، فعثرت كثيراتٌ منهنّ على فرص تغيير في حياتهنّ الاجتماعيّة حين انفتحت لهنّ الأبواب، بمساعدة ربابنة أسرهنّ، فرحن يتنسّمن رياح الحرّيّة، ببعض الجرأة وبعض التّحدّي أحياناً، دون مؤازرة من

شاعر أردني.



أحد، كما فعلت صاحبة عنوان هذا الكتاب (امرأة وحيدة) / الشاعرة فروغ فرخزاد، لتصبح أشهر امرأة رغم حياتها القصيرة (1935 - 1967)... فأعطيت الأحقيّة بهذه الدراسة المعمّقة لشعرها، ولشخصيّتها العملاقة والفريدة أدبياً واجتماعياً وتاريخياً، حتى أنها أُعتبرت صنوةً لعمر الخيّام، ولشاعر إيران الغنائي الأول حافظ، باعتبارهما شخصيتَين أسطوريّتَين مثاليّتَين... وليس بنا حاجة – يقول المؤلف – إلى جعلها أسطورة، فأشعارها ووقائع حياتها كافيان للدّلالة على ما جسّدته فيهما، من قيم لطالما تغنّى بها المثقفون الإيرانيّون، غير المنضوين في الأطر المؤسّسيّة الرّسميّة... إنّ أشعار فروغ تستحقّ التناول في دراسات نقديّة معمّقة، لا في إيران فحسب، بل في خارجها أيضاً... إنها حقّاً أشعارٌ متمرّدة وحديثة ذات ديمومة..

في كتابي هذا – يقول المؤلف – إشاراتٌ كثيرة إلى شعر فرخزاد، وشواهد مقتبسة منه توفّر للقرّاء أسساً كافية لاعتباره شعراً فيه جاذبيّة وملامح لها خصوصيّتها، من خلال نظرة الشاعرة للفترة التي عاشت فيها، برؤية إنسانيّة متأثرة ومؤثّرة. هذا ما يُطلعنا عليه المؤلف في الفصلَين الأول والثاني، من لمحات سيرة فروغ الشاعرة، فيتحدّث في الأول عن حياتها الاجتماعيّة والثقافيّة والمهنيّة، من الطفولة فاليفاع إلى الوعي والتحوّل الفكري لديها:

الآن أدرك أن ذلك البيت البعيد

خلا من سعادة الحياة

أعرف الآن أنّ ثمّة طفلاً باكياً

يندب فراق أمّه...

إلا أنّي جريحة الرّوح ومشوّشة

أسلك طريق الأمل...

حبيبي هو الشّعر

وماضيةً أنا في البحث عن حبيبي!

العلاقة بين فروغ وزوجها شابور وصلت إلى عدم قدرتها على تحمّله، كان دوره فيها لا يتخطّى دور الأستاذ والتلميذة، فضاقت ذرعاً منه، وقرّرت أن تنطلق بمفردها، بالرّغم مما يعتور حياتها من حيرة وقلق، حول أحقيّة رعاية الأب لابنهما (كاميار) تحت مظلّة قانون حماية العائلة الإيرانيّة في تلك الفترة (ما قبل1967) في حالات الطلاق.. ، وظلّ في (المحصّلة) طفلها (كاميار) نقطة ضعفها الوحيدة كما في النصّ أعلاه، تماماً كما ظلّ الشّعر حبيبها الذي ظلّت تشدّ إليه رحال قلبها، في فضاء حرّيّة (مطلقة) لا يوفّرها لها عشّ الزّوجية، وهو الأمر الذي جرّ عليها (الجرائر)، ومن جرّائه أصيبت بانهيار عصبي، أدخلت على أثره في مصحّة نفسيّة

مكثت فيها شهراً ، وأشيع عنها أنّها قد جُنّت « مثلما أشيع عندنا عن جنون الأديبة مي زيادة صاحبة الصّالون الأدبي الأشهر أيّام طه حسين والعقّاد» مع فارق في السّلوكيّات المشينة عند فرخزاد..؟!، وانتفائها عند مي زيادة ..

كانت هناك ضغوطٌ مختلفةٌ على فروغ أثقلت كاهلها فكتبت قائلة: «أردت أن أكون امرأة، أي أن أكون - كائناً بشريّاً- أردت أن أقول إنّني أنا أيضاً لي الحقّ في أن أتنفّس وأن أصرخ، ولكنّ الآخرين أرادوا أن يخنقوا ويُخرسوا صراخي على شفتَيّ، وأنفاسي في رئتَيّ.»، قلت في نفسي بعد الآن . صرخة لوجودي.. لكن، آه فأنا للأسف (امرأة).. إنه التخبط السريع اليائس للذراعين والرّجلين بين مرحلتين من الحياة.. شهقات النّفس الأخيرة قبل بوادر من العتق...!! (رأي لها) في ديوانها (العصيان)... وهو ما يدلّ على المنحى غير المعتدل في شعرها، وعلى تخلّيها عنه من ثمّ في منحى (التّجديد)..

(2)

...وفي ثانيهما يتحدّث عن حياتها من نقطة التّحوّل في عام (1953)، إلى حين اتّجاهها إلى كتابة الشّعر الحداثي الصّرف .. حتى موتها المفاجئ والمفجع، في حادث سير بسيّارتها ظهر الأربعاء (15/2/1967) وهي في سنّ الثّانية والثّلاثين..؟!

إنّ أشعار فروغ فرخزاد بحسب المؤلّف مايكل هلمان، يمكن اعتمادها وثائق لدراسة حياتها، فهو الشّعر الذي رافق خفقات قلبها، ووميض عينيها، فكان مرآة وجهها وذاتها وعقلها، وخُطى نزعتها الأنثويّة المتفرّدة، في ارتباطه بنظرتها إلى الحياة، تلك النّظرة المدعمة والمفعمة بالرّؤية الواعية، لكينونة الذّات فيه والاستحقاق الوجودي الواعد.. !! وهو شأن لم يسبقها إليه أحد في الأدب الفارسي؟!!..

أمّا في الفصل الثّالث فتنفذ هذه الدّراسة إلى باطنيّة شعرها، من حيث كونه تعبيراً رائداً، وذا مغزى استدلاليّ على وجهة نظر الأنثى فيها في الميراث الثّقافي الإيراني، إذ تناول المؤلف صاحب الدّراسة في مطلعه، توظيف فرخزاد الصّور الجنسيّة وإيماءاتها الحميمة في نصوصها الثريّة بخيالها الجامح والمتأجّج بالحسّيّة الطّامحة إلى الخطيئة وعبقريّة الشّذوذ كما في قصيدتها «الخطيئة» والتي تعود إلى العام (1955)، والتي كان لها ردّة فعل عظيمة؟!!.. وكثر تردادها على الألسنة:

خطئت خطيئةً حافلةً بالمتعة

في ضمّةٍ دافئةٍ متأجّجة

خطئت محاطةً بذراعين

ناريّتين، ثأريّتين، وحديديّتين..!!

في تلك الخلوة المظلمة الصّامتة

نظرتُ في عينيه الطّافحتين بِسِرِّه

خفق قلبي

بنفاذ الصّبر في صدري

مستجيباً لحاجة عينيه الملحّة ..

جلستُ بجانبه مشوّشة!!

صبّتْ شفتاه الرّغبة في شفتَيّ..

فتحرّرتُ من حزن قلبي المجنون

همستُ في أذنه قصّة حبّي

أريدك يا حياتي..

أريدك أيّها الحضن الواهب للحياة

أريدك يا حبيبي المجنون

...التهبتْ عيناه بالشّهوة

رقص النّبيذ الأحمرُ في الكأس

وفي السّرير النّاعم

ارتجف جسدي

..........!!

خطئتُ خطيئةً حافلةً بالمتعة اللصيقة

بجسد يرتجف مصعوقاً

............!!

إلهي .. لستُ أعلم ما فعلتُ ..

في تلك الخلوة (...) الظّلماء الهادئة

إنّها قصيدة تدخل من باب ما أشبه اليوم بالبارحة، عندما كتب الشّاعر الغنائي حافظ (توفي عام 1390م.) قصيدته (زيارة ليليّة) والتي تغنّى فيها بما حدث في تلك الزّيارة، عندما لبّت حبيبته الحسناء دعوته لها إلى فراشه، فأمعن فيها وصفاً وغزلاً، بكلّ ما لديه من غواية ومواهب جنون حسّيّة، أومأت إليها وهي توبّخه : أيا حبيبي المجنون.. هل أنت نائمٌ حقّاً ؟!

في مثل هذا الشعر والغناء كانت تتشح فروغ فرخزاد في أشعارها المجنونة، «ويبقى العشق حاجةً داخليّة تجبرها على إقامة اتّصالات وعلاقات بما هو خارج شخصها» فها هي في موضع آخر تخاطب النّساء بصريح العبارة والتّعبير في قصيدة (الدّمى المعبّأة) فتقول :

يمكن للمرء أن يبقى جامداً تماماً قرب السّتارة..

أعمى وأطرش..

يمكن للمرء أن يصيح

بصوت جليّ كاذب:

أنا أحبّ..

يمكن للمرء أن يلوّث نقاء أيّ حبّ!

ويمكن أن يكتفي بحلّ أحاجي الكلمات المتقاطعة

كما... «يمكن للمرء أن يمضي العمر راكعاً برأسٍ منخفضٍ أمام ضريحٍ بارد (...)»!!

وبالمناسبة، يقول المؤلف إنّ قرّاءها يعتبرون قصيدتها (الدّمى المعبّأة) ذات سحرٍ خاصٍ ناتجٍ من إيحاءاتها البليغة:

عندما تدعوهم أن يجانبوا وتيرة حياة آليّة

عبر تحسّسهم بأنفسهم تفاهة مثل هكذا حياه

(3)

أشعار فروغ الأولى كانت تستقي صورها من حياةٍ عاشتها وهي بعدُ طفلة، في عائلةٍ من الطّبقة الوسطى، ومن مراهقةٍ تفتّحت على أحاسيس الحب، ومن زوجةٍ شابّةٍ تحبّ زوجها، ومن أمّ صغيرة السّنّ، ومن امرأةٍ شابّةٍ تعيش مستقلّة، مشوّشةً بين اهتمام بها... ورغبةٍ فيها تنزع إلي الاستقلال، ولكي تكون شاعرة حقّاً، يتوجّب عليها إدراك وجود بعدٍ آخرَ هناك، قد يفوق ما سبق ذكره دقّةً في تبيان بعض ردود الفعل على محتوى شعر فروغ فرخزاد من حيث مضمونه الأنثوي والنّسوي تُجسّده مقدّمة شجاع الدّين شفا، لديوانها (الأسيرة) يختار شفا (ولد1929) في معرض تنبّؤه بعظمة الشّاعرة البالغة العشرين من عمرها يومئذٍ، قصيدة (وجهاً لوجه مع الله)

التي كتبتها أثناء وجودها في الأهواز (أواخر ربيع 1955) على أنّها القصيدة الأكبر نجاحاً في المجموعة، فنجدها فيها «متحدّثةً يائسة، مثقلةً بالذّنوب، ومتوجّهةً إلى الله بالدّعاء، أن يسمع صراخها النابع من حاجتها إلى الخلاص من سجن الظّلمة، ومن مستنقع العالم المعتكر».

إنّك يا ألله وحدك القادر

أن تردّ إلى روحي طهارتها الأصليّة!!

فانزع من عينيّ اللامعتين

شوقي للهرب إلى شخص آخر..

وعلّم عينيّ أن تحتجبا عن عيون الآخرين البرّاقة..

آه يا إلهي بيد قدرتك تجلَّ لي

وانزعْ من قلبي الشّوق إلى الإثم والأنانيّة..

لا تسمح لعبد تافه مثلي أن يعصيك ..

ولا أن يولّي وجهه عنك شطر الآخرين..

اسمع صراخي المثقل بحاجتي إليك..

أيّها الإله القادر الّذي لا شريك له..

تقول فروغ: «لا يمكنني تفسير سبب كتابتي الشّعر، أظنّ أنّ جميع الذين خاضوا غمار عملٍ خلّاق مدفوعون بالحاجة إلى مواجهة إلغاء كينونتهم، والنّضال من أجل الإبقاء عليها».. في قصيدتها (غزو الحديقة) تعلن الشّاعرة عن نصرها الباطني النّاتج من التزامها الكامل حياةً وأسلوباً مستقلّين عن خيارها، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تكشف الشّاعرة في قصيدة (الوهم الأخضر) أنّ قرارها أن تحيا حياة أنثى شاعرةً فردانيّة التّوجّه قد كلّفها غالياً... (لنقرأ مع ملاحظة ركاكة التّرجمة):

قضيت النّهار باكيةً أمام المرآة..

أودع الرّبيع نافذتي لدى وهم الأشجار الأخضر

لم تتسع في شرنقة وحدتي

لاحتواء جسدي

ورائحة تاج ورقتي لوّثت هواء ذاك المجال الخالي من الشّمس..

تلاشتْ قدرتي بعد ذلك.. تلاشتْ

....

ذلك الوهم الأخضر الذي عبر بقرب النّافذة

قال لقلبي: انظرْ إنك لم تتقدّم أبداً..!!

بل انحدرت بعيداً؟!

الخاتمة :

قولٌ مأثور: «إذا تركت باب القفص مفتوحاً، فلا بدّ أن يطير الطّائر مغادراً»

في (15 فبراير1967) أعلن نعيٌ عائليٌ مقتضبٌ في الصحف الطهرانيّة مراسم دفن الشّاعرة الإيرانيّة فروغ فرخزاد في مقبرة ظهير الدولة.

قول لها: «لمَ عليّ التّوقّف؟! فقد ذهبت الطّيور تبحث عن الأفق الأزرق».

الكاتب فخري قعوار مبدعاً

د. عباس عبد الحليم عباس

يحتل فخري قعوار مكانةً أدبيةً متميزة في السرد المعاصر، محليّا وعربياً، فهو من ناحية يمثل امتداداً تاريخياً لعدة أجيال إبداعية، إذ لا يزال عطاؤه الأدبي متواصلا منذ المجموعة القصصية الأولى: «ثلاثة أصوات»، 1972، وحتى روايته «لا تُغرب الشمس» 2008 ومجموعة «الخيل والليل» 2009. حيث استطاع قعوار عبر ما يقرب من نصف قرن من العطاء والإبداع في مجالات القصة والمقالة والرواية والمسرحية، والكتابة للأطفال والدراسات الفنية أن يضيف للأدب الأردني والعربي قيماً موضوعيةً وفنية كشفت عن حساسية مبدع، ورؤى فنان، تجاه العديد من القضايا الإنسانية في سياقات اجتماعية ودينية واقتصادية وفكرية، قدّمها عبر شخصيات عالمه القصصي المتنوع. أضف إلى هذا حساسيةً فنيةً عكست تمكناً واضحاً من ناحية الفن السردي، وبصمة خاصة في رحلة التجريب والحداثة لتطوير أدواته الفنية باستمرار.

ولا شك أنّ الدراسات المتضمَّنة في هذا الملف، التي كانت في أصلها أوراقاً بحثيةً قدمها أصحابها في ندوة تكريمية للأديب والمبدع الأردني فخري قعوار مساء السبت 2012/6/23 في المركز الثقافي الملكي بعمان، شارك فيها كل من:

أ. حسين نشوان

أ. عبدالله رضوان

أ. محمد سلام جميعان

د. محمد عبيد الله

أ. نزيه أبو نضال

وقد تناول كلٌّ منهم جانباً من جوانب الإبداع الأدبي عند قعوار – كما سيظهر في الملف – لذا سأكتفي في هذا التقديم بمعلومات أقرب إلى التفصيل عن حياة قعوار ومنجزه الأدبي معتمدا على ما ورد في بعض ما كُتب عنه، وما ورد في موقع ويكيبيديا ووزارة الثقافة الأردنية.

- فخري قعوار، أديبٌ وبرلمانيٌ أردني من مواليد الأجفور الأردنية، قرب الحدود العراقية، في التاسع من حزيران عام 1945، كاتب عمود صحفي يومي منذ عام 1975 وحتى الآن في صحف «الأخبار» و«الدستور» و«الرأي» الأردنيات.
- حصل على شهادة الثانوية العامة المصرية من الكلية الإبراهيمية في القدس عام 1964.
- حصل على الشهادة الجامعية من كلية الآداب بجامعة بيروت العربية بلبنان/قسم اللغة العربية وآدابها عام 1971.
- عمل معلمًا للغّة العربية في المدارس الخاصة في الزرقاء وعمان لمدة 13 عامًا، اعتبارًا من عام 1967 والى عام 1980.
- عمل في جامعة اليرموك (إربد)، في فترة تأسيسها التي بدأت في النصف الثاني من عقد السبعينيات، لفترة وجيزة لا تزيد عن أشهر قليلة، حيث فصله رئيس الوزراء مضر بدران، بسبب مقالة في «الرأي» تحت عنوان «عمان في القلب».
- بدأ الكتابة القصصية وهو طالبٌ في المرحلة الإعدادية في المدرسة الحكومية بالمفرق، وأذيعت أولى قصصه من دار الإذاعة الأردنية عام 1962.
- نشر قصصه الأولى في مجلات وصحف أردنية وعربية، مثل «القصة» المصرية، و«الأديب» اللبنانية، و«الأفق الجديد»

▸ ناقد وأكاديمي أردني.

المقدسية، وصحف «الجهاد» و«الدفاع» و«فلسطين» و«المنار» وغيرها.

• أصدر في مجال القصة القصيرة والرواية:

1- «ثلاثة أصوات» (مشتركة) 1972.

2- «لماذا بكت سوزي كثيرًا» 1973.

3- «ممنوع لعب الشطرنج» 1976.

4- «أنا البطريرك» 1981.

5- «البرميل» 1982، تمت طباعتها ثلاث مرات.

6- «أيوب الفلسطيني» 1989.

7- «حلم حارس ليلي» 1993.

8- «رجل وامرأة» (مترجمة) 1996.

9- «عنبر الطرشان» (رواية) 1996.

10- «درب الحبيب» 1996.

11- «الأعمال القصصية» مجلد للمجموعات القصصية 2003.

12- «Party of the Deaf» رواية ترجمت إلى اللغة الإنكليزية 2005.

13- «الأعمال الكاملة» الرواية والمجموعات القصصية والتجربة القصصية 2006.

14- «لا تغرب الشمس» رواية 2008.

15- «الخيل والليل» مجموعة قصصية 2009.

16- «عزيز وعزيزة» مجموعة قصصية.

17- «رقصة الحياة» مجموعة قصصية.

• أصدر في مجال أدب الطفل:

1- «السلحفاة والأطفال» (حكايات مترجمة) 1979.

2- «من الفراشة الملونة إلى الطيور المهاجرة» (قصص قصيرة) 1980.

3- «وطن العصافير» (مسرحية) 1983، ومُثلت في مهرجان جرش وفي مدن أردنية أخرى وفي بعض الأقطار العربية.

4- «حديث مع أُميمة» (في الأدب الشعبي) 1991.

• أصدر في مجال الأدب الساخر:

1- «يوميات فرحان فرح سعيد» 1982.

2- «مراسيم جنازتي» 1994.

3- «لحن الرجوع الأخير» 1998.

4- «الأعمال الساخرة» 2007.

5- «يوم الضحك» 2009.

• أصدر في مجال كتابة المقالات والدراسات:

1- «أوراق في الفن» 1985.

2- «ليالي الأنس» 1990.

3- «شجرة الورد» 1997.

4- «الديك والدجاجة» 2006.

5- «بستان صاحبة الجلالة» 2006.

6- «حوارات» 2009.

• شارك بقصصه في عددٍ من كتب المختارات القصصية، وكتب عشرات المقدمات، وعشرات الكلمات على أغلفة كتب زملائه الأدباء والكتّاب الأردنيين والعرب.

• انتسب لرابطة الكتاب الأردنيين منذ تأسيسها عام 1974، وانتُخب عضوًا في هيئتها الإدارية عدة مرات، ونائبًا للرئيس مرةً واحدة، ثم انتُخب رئيسًا للرابطة في أربع دورات، وتولى رئاسة تحرير مجلة «أوراق» الثقافية التي تصدر عن الرابطة.

• عضو جمعية الأدب والفن الساخر البلغارية.

• عضو المؤتمر القومي العربي.

• عضو مهرجان الملتقى للمبدعين العرب.

• عمل رئيسًا لتحرير صحيفة «وسام» الخاصة بالأطفال، أثناء صدور عددها الأول في نصف عقد الثمانينيات، ورئيسًا لتحرير صحيفة «الوحدة» الأسبوعية السياسية الثقافية، منذ صدورها عام 2001.

• انتُخب أميناً عامًا للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب عام 1992، في المؤتمر الذي عُقد في عمان، وأُعيد انتخابه للمنصب نفسه في عام 1995، في المؤتمر الذي عُقد في الدار البيضاء بالمغرب.

• انتُخب نائبًا في البرلمان الأردني عام 1989 لمدة أربع سنوات.

• كتب مسلسلاً تلفزيونيًا كوميديًا في ثلاثين حلقة عن كتابه، «يوميات فرحان فرح سعيد ».

• كتب برنامجًا إذاعيًا شعبيًا ساخرًا يوميًا يحمل اسم «دار أبو ورّاد»، استمر حوالي عامين في أواسط التسعينيات، في الإذاعة الأردنية.

• كتب برنامجًا إذاعيًا شعبياً ساخرًا يوميًا يحمل اسم «كل يوم حكاية» استمر حوالي عامين في نهاية التسعينيات، في الإذاعة الأردنية.

• كتب مسلسلاً إذاعيًا تحت عنوان «رجل فوق الشبهات» مؤلفًا من 30 حلقة، تمّ بثه بشكل يومي من الإذاعة الأردنية عام 2002.

• شارك في عشرات المؤتمرات والندوات وورش البحث الأدبية والفكرية في الأردن والوطن العربي والعالم.

• تُرجم كتابه «يوميات فرحان فرح سعيد» إلى اللغة الروسية في عاصمة الاتحاد السوفياتي «موسكو»، وصدر في مجلد مع مختارات أدبية من الشرق.

• كما ترجمت عدد من قصصه القصيرة إلى اللغة الصربية، واللغة التركية.

• حصلت الطالبة (يارا هاشم خليل عبد الغني) على درجة الماجستير حول قصص فخري قعوار عام 2002. كما صدر كتاب للدكتورة (نجاة العطار) تحت عنوان «فخري قعوار نموذجًا» وهو أطروحة دكتوراه نوقشت بجامعة القاهرة.

وتناولت عشرات الكتب والدراسات النقدية مؤلفاته القصصية وإبداعه السردي بالعرض والنقد والتحليل والتقييم، منها كتب، «في الأدب والنقد»، و«فصول في الأدب الأردني ونقده»، و«القصة القصيرة في الأردن»، و«النص الأدبي: تحليله وبناؤه» و«فخري قعوار :دراسة في فنه القصصي»، و«فخري قعوار ثلاثون عامًا من الإبداع» حرره الناقد الدكتور إبراهيم خليل، بالإضافة إلى كتاب آخر تحت عنوان «أضواء تجربة إبداعية للأديب فخري قعوار» بتحرير ومشاركة الدكتور إبراهيم خليل أيضا.

• حاز على الجوائز التالية:

1- جائزة الإيراني للقصة القصيرة من رابطة الكتاب الأردنيين عام 1986.

2- الجائزة التقديرية في أدب الأطفال من رابطة الكتاب الأردنيين عام 1983.

3- جائزة أفضل مسرحية للأطفال من جمعية المكتبات الأردنية عام 1984.

4- جائزة الدولة التشجيعية لمجموعته القصصية «أيوب الفلسطيني» عام 1989.

5- جائزة «يعقوب عويس» لأفضل كاتب مقالة صحفية عام 1996.

6- جائزة أفضل مقالة لعام 2001 من نقابة الصحفيين الأردنيين.

7- جائزة مهرجان الملتقى للمبدعين العرب الذي ترعاه جامعة الدول العربية في القاهرة عام 2002.

• كما حاز على وسامين هما:

1- وسام « الاستقلال» من جلالة الملك عبد الله الثاني في عام 2008 في الديوان الملكي بعمان.

2- وسام الفاتح العظيم من الدرجة الأولى من الرئيس «معمر القذافي» الجماهيرية الليبية عام 1993.

• حصل على أكثر من خمسين درعًا من جهات أردنية ومن بعض الأقطار العربية.

في تجربة فخري قعوار القصصية: من الواقعية إلى التعبيرية

د. محمد عبيد الله

تمثل تجربة الأديب الأردني فخري قعوار (مواليد الإجفور عام 1945) في مجال «القصة القصيرة» أحد أبرز وجوه إبداعه وإنجازه، على كثرة المجالات التي انشغل بها وأنجز فيها، لكن مركز حضوره الإبداعي هو «القصة القصيرة»، وقد دأب على نشر إنتاجه القصصي منذ بداية عقد الستينيات من القرن الماضي، وخصوصاً في مجلة «الأفق الجديد» المقدسية (1961-1966) ومجلة «القصة» المصرية ومجلة «الأديب» اللبنانية، إلى جانب نشر قصصه في الصحف الأردنية والعربية. وقد أسهم هذا الأمر في التعريف باسمه عند الأدباء والقراء العرب، قبل أن يظهر إنتاجه في كتبٍ أو مجموعاتٍ منشورة، فالتفت إليه على سبيل المثال الأديب المصري محمد عبد الحليم عبد الله، وكتب عن إحدى قصصه. كما أسهم انطلاقه من المجلات العربية في وضع إنتاجه المبكر ضمن بدايات جيل الستينيات على المستوى العربي، ذلك الجيل الذي ساهم مساهمةً فعالةً في تطوير فن القصة القصيرة وفن الرواية، وفي تطويعهما للتعبير عن مشكلات المجتمعات العربية وهمومها.

ولم تتأخر بدايات قعوار «الصحفية» كثيرا عن بداياته القصصية، بل تداخلت معها من الناحية الزمانية، وتفاعلت معها من ناحية التأثير المتبادل بين حقلين متميزين ظلّا حاضرين في شخصية الأستاذ قعوار حتى اليوم. ويشمل هذا التأثير المتبادل مستوى الموضوعات والأساليب واللغة، فقد منحته الصحافة فرصة الإطلالة اليومية المواكبة المتصلة بقضايا الناس والمجتمع، وكثيراً ما نقل جوانب من ذلك إلى إنتاجه القصصي، أي أن الصحافة وفرت له كنزاً من الموضوعات والشخصيات المتنوعة التي يصعب الاقتراب منها من دون هذه الفرصة السانحة، وقد صبغ هذا التأثير إنتاج قعوار بصفة المواجهة والمواكبة للقضايا الجديدة والمتجددة. وفي الجانب الأسلوبي أخذ قعوار من اللغة الصحفية ميلها إلى الإيصال والتفكير في القارئ، وحرصها على الوضوح وبعدها عن التعقيد والتقعر والافتعال. أما كتابته الصحفية فاستعارت الكثير من مكاسب موهبته القصصية، فبدت كتابةً صحفيةً مثقفة لا تخلو من التأمل والعمق رغم يوميتها وسرعتها، كما لا تخلو من ربط اليومي بالأبدي، ولا من الاستدلال بالجزء على الكل، وهو منحىً يوفره المنظور الأدبي الذي يميل إلى استخلاص العبر والكليات من الجزئيات والحوادث العابرة.

وأما إنتاجه القصصي فيمكن إجماله على النحو التالي:
مجموعة «البرميل»: وهي تمثل قصصه المبكرة في عقد الستينيات من القرن الماضي، وظهرت قصصها في الصحف

◄ ناقد وأكاديمي أردني.

والمجلات قبل أن تُجمع وتُنشر متأخرةً بعض الشيء عام 1982.

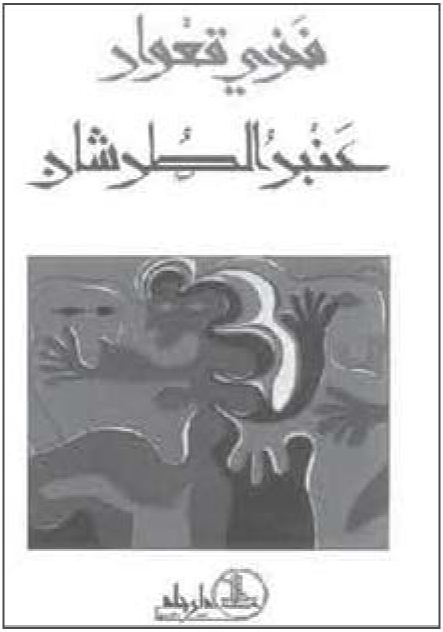
مجموعة «ثلاثة أصوات»: وهي مجموعة مشتركة مع المرحومين بدر عبد الحق وخليل السواحري، ونشرت عام 1972.

- مجموعة «لماذا بكت سوزي كثيراً»: ونشرت عام 1973.
- مجموعة «ممنوع لعب الشطرنج»: ونشرت عام 1976.
- مجموعة «أنا البطريرك» ونشرت عام 1981.
- مجموعة «أيوب الفلسطيني» ونشرت عام 1989.
- مجموعة «درب الحبيب» ونشرت عام 1996.
- مجموعة «عزيز وعزيزة»: ونشرت عام 2009.

مجموعة «رقصة الحياة»: ونشرت عام 2012 وتضم بداياته القصصية غير المنشورة مما كتبه قبل عام 1960 أي أنها تسبق مجموعة «البرميل» وتمثل معها الحلقة الأولى في هذه التجربة الفنية. وربما تفيد هذه الكتابات مؤرخ الأدب الذي يبحث عن منحى التطور ويعنى بدراسة البدايات أكثر من القارئ العام الذي يريد ما آلت إليه الأمور لا ما كانت عليه.

أما المجموعة التي تحمل عنوان «حلم حارس ليلي» المنشورة في دار الآداب عام 1993 فمختاراتٌ من إنتاجه القصصي وليست مجموعةً مستقلةً عن مجموعاته التي ذكرناها آنفاً. وله كذلك روايةٌ قصيرة «نوفيلا» تحمل عنوان: «عنبر الطرشان» نشرت عام 1996. وفي إنتاجه «المقالي» الساخر والجاد كثيرٌ من القصص التي اختلطت بكتاباته الأدبية الصحفية، ولكن يمكن التعرف إليها بسهولة وضمها إلى الإنتاج القصصي.

وللأستاذ قعوار كتابٌ معروف يحمل عنوان «ليالي الأنس» وهو أقرب إلى شهادة في التجربة من منظور صاحبها، ولكنه



يقدم أضواءً ساطعةً على تطور الأدب القصصي بل وتطور الحياة الأدبية والثقافية الأردنية في النصف الثاني من القرن العشرين، ولا يستغني عن هذا الكتاب من يريد أن يتعرف على هذه التجربة المميزة، وقد رصد في ذلك الكتاب مراحل تكوينه وثقافته وجملة المؤثرات التي نهضت بالدور الأبرز في توجيه كتابته وشخصيته الفكرية والثقافية. ولعل أبرز مفترق فكري لقعوار يتمثل في قوله: «فُتنت بفكرة العدالة والتقدم، وانتصرت للعمال والفلاحين وسائر الكادحين الذين ترتبط جذوري بجذورهم، وأُعجبت بالأممية والفكر العلمي» فهذا التأثر بالمناخ النضالي للاشتراكية أسهم في توجيه الكاتب إلى الأدب الواقعي المرتبط بالمجتمع وبالنظرة إليه وفق المبدأ الطبقي، وما يرافق ذلك ويتبعه من التعبير عن هموم الطبقات

الكادحة والتعويل عليها في إحداث التغيير المنشود. وقد أدى هذا الإيمان إلى كسر هيمنة الرومانسية بأخيلتها وعواطفها الباكية، لصالح وعي جديد يضبط الانفعالات وينظر من منظار مختلف إلى قضايا الإنسان؛ لا ليعطف عليه أو يبكي معه فحسب، بل ليثق به ويرى قوته الكامنة لو نال حصته من العدالة والحرية والوعي. وقد ظل هذا الوعي بمعناه النضالي المقاوم محركاً أساسياً من محركات تجربة قعوار، مع تنوع الأشكال الفنية وتطور التجربة القصصية.

معالم في التجربة القصصية:

وإذ نقرأ بعض مفردات هذه التجربة نجد أنها قد امتدت زماناً ومكاناً، ونجد أن قصص قعوار قد عبّرت عن القضايا الكبرى للإنسان العربي، وذلك عندما تناولت مفردات المقاومة والتحرر والنضال الاجتماعي، كما تناولت قضايا المرأة العربية والمشكلات التي واجهت نضالها في العمل والتعليم، وفي مواجهة الوعي الاجتماعي الذي أعاق مشاركتها وفاعليتها. وما من قصة لقعوار إلا وتنتمي إلى فرع من فروع شجرة «المقاومة» و«النضال الاجتماعي» و«التحرر» من كل ما يُعيق مسيرة الإنسان العربي سواء أكان وعياً زائفاً، أم كان عائقاً سياسياً أو اجتماعياً أو اقتصادياً، فقصص أديبنا امتازت بمواكبتها ومواجهتها لتلك القضايا الحادة والحارة التي شغلت المجتمع العربي وأثّرت في مسيرته، وهو من هذه الزاوية من المنتمين لمدرسة: الفن للمجتمع وللناس، من دون أن ينسى أو يتجاوز اشتراطات الفن والجمال.

ولقد اتسعت مدونته القصصية لعوالمَ ومناخات وشخصيات شديدة التنوع، فكان في كل مرحلة من مراحل تجربته يُضيف إلى رصيده الفني والموضوعي، ويجدد في أسلوب كتابته وفي صياغته القصصية من دون أن يخرج على تلك الرؤية «النضالية» وعلى الانحياز للكادحين والبسطاء، فهو مع «العامة» ضد «الخاصة»، ومع «الجمهور» في مواجهة «النخبة»، ومع «البساطة» في مواجهة «التعقيد»، ومع «الهامش» ضد «المتن»، بل تتسع كتابته القصصية لكثير من سمات «الثقافة الجماهيرية والشعبية» وتتغذى على كثير من مكوناتها، بعد تصفيتها ومعالجتها استناداً إلى الوعي الواقعي الذي انطلق منه واستند إليه في تفهمه قضايا مجتمعه وأمته.

ولو أردنا أن نرسم مساراً لرحلة قعوار القصصية، لجعلنا «الواقعية» في مقدمة هذا المسار، ففي قصص الستينيات من القرن الماضي نجد المعالجة الواقعية بسماتها الفارقة التي كانت تياراً جديداً في مواجهة تيارات الرومانسية العاطفية قبل ذلك، ولا شك أن للنكبة الفلسطينية التي هزت الوعي العربي دوراً كبيراً في تسريع وتيرة الواقعية، وفي تراجع الرومانسية التي كانت وليدة الوعي البرجوازي السابق على النكبة، لكن الحاجة لاختمار التجربة ونضجها أخّر الأمر قرابة عقد من الزمان، أما الخمسينيات فلم تشهد سوى صيغ مضاعفة من البكاء على الفردوس المفقود كما نجد في قصص معروفة لمحمود سيف الدين الإيراني وعيسى الناعوري وغيرهما. أما المنحى الواقعي فلا نكاد نجد له ريادةً مبكرة باستثناء بعض كتابات عارف العزوني ونجاتي صدقي ومن بعدهما أمين فارس ملحس. ويمكن أن نربط واقعية قعوار وأبناء جيله من قصاصي الأفق الجديد من مثل: خليل السواحري وصبحي شحروري وماجد أبو شرار ومحمود شقير على سبيل المثال؛ بجذور أولى عند نجاتي صدقي الذي آمن مبكراً بالاشتراكية وتعلم الروسية وسافر إلى الاتحاد السوفياتي وكتب عن أعلام الأدب الروسي عدة كتب. ولكنها من ناحية التأثيرات مرتبطة بهزة النكبة والحاجة إلى وعي جديد يتجاوز الوعي الرومانسي الذي لا يقدم حلاً ولا يعين في مواجهة الواقع الجديد الذي خلفته. كما ترتبط بما خلفته ثورة يوليو 1952 من ناحية صعود المد القومي، وتبني بعض المبادئ الاشتراكية وإلغاء امتيازات الإقطاع والبرجوازية، وظهور مناخات ثقافية ونقدية مساندة لهذه التحولات.

ولقد ارتبطت الواقعية عند قعوار وأبناء جيله بسمات واضحة من مثل: بروز الوعي الطبقي، وقسمة العالم إلى استقطابين، والانحياز مسبقاً إلى فئة دون أخرى، كما نجد الحرص على تصوير البيئات والشخصيات بشيء من التفاصيل الواقعية مما حرص عليه كتاب هذا اللون في الأدب العربي والأجنبي، فالقصة تُبنى من تفاصيلَ واقعية ويومية محدّدة، والاعتماد الأساسي على مبدأ الاختيار لا الاختلاق. ويظهر أصحاب العمل والأغنياء بصورة المستغلين على نحو نمطي، فجزار الحي في قصة «بخار الماء الساخن» يستغل فتحية وزوجها مقابل منحهما لحماً مجانياً، في صورة مقايضة قاسية لا تستمر طويلا. وعندما تضطّر «غندورة» بطلة قصة «البرميل» إلى العمل بسبب فقر أسرتها تجد نفسها في مواجهة «عفيف» صاحب العمل الذي يحمل اسما على غير مسمى، فهو يستغل العاملات ويعتدي جنسيا عليهن، في صورة بشعة من صور الاستغلال في عالم المال والأعمال. وتتكرر هذه الرؤية في قصة «حكاية إبريق الزيت» إذ يحاول الغني إبراهيم استغلال المرأة الأرملة، عارضاً عليها الزواج بقصد السيطرة على قطعة أرض تركها زوجها المتوفى، لكن الدائرة لا تكتمل بسبب وعي المرأة لشرك الاستغلال فترفض الزواج وتحافظ على ابنها وأرضها الصغيرة. وفي قصة «الحب أزرق» تكتشف الزوجة قيمة زوجها الفقير وهي ترى الرجل الغني الزائف يحاول مغازلتها والتقرب منها، فلا تنجح خططه سوى في تنبيهها إلى أن غنى المال قد يترافق مع فقر مدقع في الروح والنفس، ولا يكفي ليكون المرء غنياً في إنسانيته وعطائه وأخلاقه.

وفي مجموعته الثانية «لماذا بكت سوزي كثيراً» استأنف الكاتب رحلته الواقعية، مع الانفتاح على مناخ إضافي يتمثل في «الحكاية الشعبية» والمناخات ذات الصلة بالوعي الشعبي، ولكن ما ينبغي التنبيه عليه أن الكاتب لا يستسلم للوعي الشعبي المستعار وإنما يُعيد معالجته ويُحوّره ويوجّهه نحو ما يتوافق مع رؤيته ومعالجته، ومن أمثلة ذلك قصة «مغارة السنديانة» التي تعالج بعض أوهام الريف وعالم القرية، إذ يؤمن الناس أو بعضهم بفكرة الأشباح والأرواح الشريرة، وتكشف القصة عن سذاجة مثل هذه المعتقدات بطريقة مسلية بسيطة. وفي المجموعة نفسها تقدّم قعوار خطوات واضحة نحو الاهتمام بالشكل الفني وتجريب أشكال جديدة، من مثل: استخدام الهوامش السردية المتمّمة للمتن القصصي كما في قصة «المكوك» وهي فكرةٌ تجريبية تنتمي إلى مسار القصة «المكتوبة» أي بوصفها نصاً مكتوبا، يمكّن للقارئ أن ينتقل بين متنه وهوامشه، والأمر الثاني أن فكرة الهامش أقرب إلى المبدأ البحثي فكأن القصة قد تجاوزت حدودها «الحكائية» ليمكّنها أن تتسّم ببعض صفات الكتابة المعرفية والبحثية.

ونجد أيضاً في المجموعة نفسها بدايات لاهتمامات أخرى بالشكل القصصي وبتجريب إمكاناته واختبار آفاقه، ومنها ظهور شكل «القصة القصيرة جداً» في كتابة قعوار، وهو شكلٌ جديد في الكتابة العربية أوائل السبعينيات من القرن الماضي، وظهر هذا في القصص المعنونة بـ «إضافات لسفر الرؤيا» وتضم عشر قصص قصيرة جداً تبدو متأثرة بنكسة حزيران وبما تبعها من تأثيرات وتحولات، مكتوبة بلغة شعرية مكثفة موحية، يحل فيها التجريد مكان التفصيل، ويحل فيها التلميح بدلاً من التصريح، وتتجه القصة إلى الإفادة من طاقات الشعر ومن طبيعته التلخيصية التجريدية.

وكذلك تمثل القصة التي حملت المجموعة اسمها «لماذا بكت سوزي كثيراً» تجربةً جديدةً تؤشر على اهتمام قعوار بالانفتاح على التجريب القصصي، فيجرب هنا بناء قصة متسلسلة أقرب إلى ما يسمى بالمتوالية القصصية أو الحلقات القصصية، ويظهر هذا في استعمال العناوين الفرعية التي تقسم القصة إلى قصص فرعية تستقل عن القصص الأخرى وتتصل بها من ناحية أخرى. كما نلمحُ في القصة محاولة الإفادة من إمكانات الطباعة عبر استعمال «البنط»

الأسود لبعض الجمل والمقاطع من باب التشديد عليها، وهذا مظهرٌ من مظاهر توجيه القراءة السردية عبر شكل الطباعة وحجم الخط، وينتمي هذا التوظيف إلى ما يدخل في باب «جغرافيا النص» بوصفه نصاً مكتوباً، وليس سرداً شفوياً. وله علاقة أيضا بتقنيات الطباعة الصحفية وببعض تجارب الأدب العالمي (وليم فوكنر على سبيل المثال) والأدب العربي (غسان كنفاني مثلاً).

وتشير قصة «ثرثرة على مقهى الكوكب» إلى حضور عنصر «المكان» عند قعوار، ولا تخلو من لمسات عجائبية جزئية، كما تذكرنا بحضور «المقهى» في جانب واضح من إنتاجه القصصي. وفي مستوى الشكل نجد القصة تتجه إلى توسيع مساحة «الحوار» الذي ينبثق من مبدأ «الثرثرة» في المقهى ووجود أصدقاء يتحدثون أو يتحاورون، وتمثل هذه القصة أيضاً جذراً من جذور القصص الحوارية الكثيرة في تجربة قعوار، وتشف أيضا عن «الفكرة الديمقراطية» التي طالما دافع عنها قعوار وناضل من أجلها، ويعد «الحوار» الصريح والضمني أبرز الصيغ الفنية المعبرة عن ديمقراطية الحياة وديمقراطية الفن معاً.

لقد انفتحت تجربة الأديب قعوار على مناخات وتقنيات متعددة روئيوياً وموضوعياً وأسلوبيا، ورغم ما كررناه من وفائها النادر للمبدأ الإنساني النضالي، فإن ذلك أخذ صيغةً منفتحةً لم تنغلق أيديولوجياً أو فكريا، ولم تمتنع عن الحوار مع غيرها من التجارب، ولذلك اتسعت مظاهر التجريب، وظهرت خبرة القاص ومهارته في صياغة قصص تتركب من تقنيات ومستويات سردية متعددة في مجموعاته المتتابعة. ويمكن أن نعد مجموعة «ممنوع لعب الشطرنج» مرحلةً أخرى تتمم ما بدأه في المجموعة السابقة لها، من ناحية التوسع في كتابة القصة التعبيرية، التي تنفتح على الشعر وتتغذى من مواد متنوعة، وتتخفف من مظاهر الواقعية التقليدية، فتتخلى عن



تسمية الشخصيات، وتميل إلى التجريد، وإلى مظاهرَ تعبيرية متعددة كاستخدام الرمز والقناع، سواء بصيغة توظيف التراث أو بصيغ أخرى متعددة، كما تنفتح في رجوعها إلى رمزية ابن المقفع من خلال تمثيل هموم البشر ومشكلاتهم في صيغة عالم الحيوان وإمكانية تحويله إلى شبكة رمزية تنهض بعبء التمثيل السردي الذي يقدم الرسالة بصيغة تعبيرية موحية، كما يقدم رسالته في القالب السردي الممتع المشوق. ويمكن التذكير بتجربة الأديب العربي السوري زكريا تامر الذي أسهم إسهاماً واضحاً في مجال القصة التعبيرية وشجع نجاحه الكثير من القصاصين العرب على أن يجربوا التقنيات التي نبه إليها واستخدمها في قصصه المعروفة.

وتصل التعبيرية إلى حدودها القصوى في قصة «شجرة معرفة الخير والشر» عندما توظف حكاية الخطيئة الأولى، بمرجعيتها الإنجيلية إلى حد كبير، ويعمد القاص إلى التعديل والتحوير في تفاصيل القصة وأحداثها لتتسع القصة الرمزية لمعاني الحرية وحق المعرفة، مبتعداً عن تفاصيل الواقعية وظلالها، وصولاً إلى صيغة تجريدية تجعل منها قصةً رمزيةً بامتياز، تعالج قضية الإنسان في وجوده وفي حدود إمكاناته وطموحاته.

وواصل الكاتب مذهبه «التعبيري» في تجاربه وأعماله اللاحقة، من ناحية حضور اللمسات الرمزية والغرائبية والعجائبية، واللجوء لمنطق الأحلام والكوابيس، ومن ناحية شعرية القصة عبر لغتها الإيحائية، وعبر مبدأ التجريد والتركيز على العنصر اللغوي. تتسع القصة في هذا الاتجاه للابتعاد مسافةً كافيةً عن المعقول لصالح اللامعقول، ويحضر عنصر الانزياح أو العدول -بمفهومه الأسلوبي- عندما تعدل القصة عن الممكن الواقعي لصالح الطاقة التعبيرية الكامنة في الصياغة القصصية المبتدعة، والعبرة في الدلالة النهائية التي توصلها القصة من خلال ابتداع أبنيةٍ جديدةٍ ليست مجتزأةً من الواقع أو مختارةً من أحوالٍ محددة، وإنما هي مبتدعة ومشتقة من إمكانات المخيلة.

فقصة «الأم» مثلا تعبر عن فكرة «الجوع الكافر» وتتخذ من الغرائبية والكابوسية أسلوباً لمثل هذا التعبير، وذلك عندما لا تجد الأم شيئاً تطعمه لطفلها، فتعمد إلى قطع ثديها لتطعمه وتسكت جوعه، معبرةً في كابوسيتها عن مدى حنان الأم، وكفر الجوع وقسوته، إنها غير واقعية من ناحية مادتها ولكنها في دلالتها تقع في صميم الواقعية، وهذا هو الجديد في تجربة الواقعية التعبيرية بما تتيحه من انفتاح إمكانات المخيلة واتساعها للتعبير الموحي بدلاً من التعبير المباشر.

وأما القصص التي تنتمي إلى مدرسة «كليلة ودمنة» الجديدة فتتمثل قصص حيوانات مثل: الحصان، والكلب، والثور، والجمل وغيرها..مستفيدةً من رمزية الحيوان ومن المدلولات المرتبطة به، لكن الأمر المختلف بين ابن المقفع وقعوار يكمن في جدية الأول وسخرية الثاني، فترد هذه الصور القصصية عند قعوار في قالب من السخرية الدالة التي ميّزت جانباً واسعاً من أدبه وكتاباته. ويتصل بهذا اللون من القصص التعبيري حضور صورة الغابة في طائفة من القصص، تعبيراً عن مبدأ الوحشة والاستيحاش ونقصان البعد الإنساني في عالمنا الراهن.

ومما برز أيضاً في هذه التجربة التعبيرية مقدرة الكاتب على بناء المفارقة بأساليب متعددة، منها اللجوء للمحاكاة الساخرة عبر تفخيم اللغة وتضخيمها أو عبر تقليد اللغات وتمثيلها تمثيلاً قصدياً ساخرا. ويشير هذا المنحى إلى تقدير دور اللغة وتعظيم شأنها في القصة القصيرة التي لم تعد تكتفي بالحبكة وعناصرها المألوفة وإنما غدت اللغة بطلاً آخر لا يقل دوره عن غيره من العناصر والمكونات القصصية.

وأخيرا فإن تجربة فخري قعوار القصصية والأدبية تجربةٌ لامعةٌ مضيئة من تجارب أدبنا العربي المعاصر، وتستحق مزيداً من القراءة والاهتمام، لتستفيد منها الأجيال الإبداعية الراهنة ويتصل بها جمهورٌ أوسع من القراء، وهي فوق ذلك كله تجربةٌ مشوقةٌ ممتعة، تحترم وعي القارئ وتوفر له عناصر الفائدة والمتعة وفق ترتيباتٍ سرديةٍ مميزة تستند إلى خبرة الأستاذ قعوار وثقافته ووعيه.

فخري قعوار
التجريبُ محاولةٌ صعبة التحقق

دراسة في أعمال فخري قعوار القصصية

عبدالله رضوان

ينتمي فخري قعوار قصصياً إلى الجيل الذي طَوَّر القصة القصيرة الحديثة في فلسطين والأردن، وهو الجيل الذي يسمى بجيل «الأفق الجديد» وفخري مع أسماء قليلة من نمط محمود شقير، وفايز محمود، وخليل السواحري، وجمال أبو حمدان، قد أسهم في نقل القصة القصيرة وطنياً، من مرحلة الإيراني وملحس، إلى مرحلة القصة الواقعية الحديثة في تقنياتها وفي طرائق الطرح.

كما أن لفخري قعوار وفايز محمود ومحمود شقير وجمال أبو حمدان خاصية البحث الدائب عن أشكالٍ قصصيةٍ جديدة، وعن ثيمات نصية جديدة، وإذا كان فخري قعوار قد التقى مع زملائه الآخرين فايز وشقير وأبو حمدان في توظيف تقنياتٍ قصصيةٍ جديدة من مثل القطع، التداعي، شعرنة اللغة، التجريد والبنى التجريدية في عدد من أعمالهم، فإن له خصائص في تجربته القصصية أذكر منها الثلاث الآتية:

1- التنويع في البنية الحكائية من النمط الواقعي المباشر، الفوتوغرافي أو شبه الفوتوغرافي، إلى النمط التجريدي حيث الاعتماد على انزياحات اللغة باتجاه النسق الشعري اللغوي وصولاً إلى عدد من القصص الفانتازية، والقصص القصيرة جداً.

2- التركيز على مجتمع المدينة، والعمل على إبراز بعض خصائص هذا المجتمع وهمومه وقضاياه، وتوظيف هذه القضايا ثيمات نصيةٍ في أعماله القصصية.

3- التوظيف الأسطوري والفولكلوري في عددٍ من قصصه، وبخاصةٍ في مجموعتي «أنا البطريرك» و «ممنوع لعب الشطرنج».

أ- المرأة في مختارات من قصص فخري قعوار

تحتل المرأة في قصص فخري دوراً رئيساً، وقد بدأ هذا الدور واضحاً منذ أعماله الواقعية الأولى، فهو من القصاصين القلائل في الأردن الذين أعطوا المرأة دوراً فاعلاً وإيجابياً في مجمل أعماله القصصية، سواء منها الواقعية أو الفانتازية، أو تلك التي مال فيها إلى توظيف البعدين الأسطوري والفولكلوري، كما تنوعت هذه الشخصيات النسوية من شخصية الأم المثالية في مجموعة فخري المشتركة الأولى «ثلاثة أصوات»، مروراً بشخصيات المدينة النسوية في مجموعة «لماذا بكت سوزي كثيراً»، أي أن المرأة ظلّت تُمثل محوراً مركزياً في قصص فخري، بغض النظر عن المدرسة الأدبية التي تنضوي فيها قصصه، سواء أكانت شخصية المرأة واقعية مباشرة، أو تحمل دلالاتٍ رمزية مثلُ بعْد أو دلالة الوطن، أو تحمل دلالاتٍ أسطورية.

◄ ناقد أردني.

تكاد قصص فخري الثلاث « درب الحبيب أو ليست كمثل النساء،الشاهد الأخير أو زهرة الموت، وقائع الهجران أو احتفال أسود» من مجموعة فخري الأخيرة «درب الحبيب» 1996 أن تلخص مجمل تجربة الكاتب القصصية في مجال تطورها مبنىً وثيماً نصيةً تتصل بالواقع، ولكنها تحاول إعادة صياغته لتقول ثيمةٍ أو ثيم يُعطي من خلالها القاص رؤيةً خاصة تميز فخري في قصَصه عن غيره، وتعطيه شخصيةً قصصيةً لها استقلالها، ولها مفارقتها عن السائد.

فالقصص الثلاث السابقة تمتلك مبنى حكائياً واقعياً، تمتلك حدثاً ينمو، وشخصياتٍ تتفاعل، وصراعاً داخلياً يحرك الشخصيات ويقودها إلى مصيرها الذي –وإن تحدد سلفاً– يتطور منسجماً ومتناغماً بين متواليات الحدث وتفاصيله، للوصول إلى النتيجة المرسومة التي –وهنا براعة القاص– لا نحس بتدخل القاص المباشر فيها، مع الاعتماد بشكلٍ كبير على ضمير المتكلم في القصص الثلاث «وهو الاتجاه السائد في أعمال فخري القصصية وبخاصة في– ممنوع لعب الشطرنج وأنا البطريرك»، وهذا الاعتماد على ضمير المتكلم يبدو واضحاً من الجملة الأولى في كل قصة:

- جملةٌ واحدةٌ بقيت تدور في رأسي.. «ليست كمثل النساء».

- رسمتُ خطة قتلي.. «زهرة الموت».

- وضعت المسدس تحت فكي الأسفل.. «احتفال أسود».

يقول فخري من خلال ذلك، - وعبر توظيف إشاري هامشي يخدم القص–، خطابه الواقعي المباشر، وخطابه الأسطوري المضمن، وأخيراً خطابه الرمزي البعيد، فيصير للقص لديه ثلاث وظائف:

- وظيفةٌ إخباريةٌ واقعية تقول الحدث وتطوره والشخصيات وصراعها في مبنى حكائي متماسك.

- وظيفةٌ تضمينيةٌ في توظيف الحكاية الأسطورية داخل المبنى الحكائي الجديد.

- وظيفةٌ رمزيةٌ احتمالية لا تتعارض مع الوظيفتين السابقتين، وإنما تعمقهما، لتؤكد خلال ذلك أهمية البعد الإيحائي الرمزي للنص القصصي.

ولتحقيق هذه الأبعاد الثلاثة، فإن فخري لا يكتفي بتضمين الحكاية الأسطورية، وإنما يعتمد كثيراً على الدور أو الوظيفة التي يقوم بها الهامش الذي يختاره بعناية في توضيح الدلالة وتعميقها، ويعتبر فخري من أوائل القصاصين الأردنيين الذين استخدموا الهامش أسلوباً جديداً في تعميق الدلالة، وقد بدأ هذا بخاصة في قصته الشهيرة –المكوك– التي اعتمدت تقنية الهوامش أسلوباً جديداً لتعميق دلالة النص.

والهوامش في القصص الثلاث التي نتحدث عنها هنا، جاءت في العنوان مباشرة لتغير لنا دلالاتٍ تم تضمينها في العمل، من خلال تحديد جهة الإهداء لكل قصة:

في القصة الأولى –ليست كمثل النساء– جاء الإهداء إلى برنارد شو وتوفيق الحكيم وبجماليون وجالاتيا.. لتتضح الإشارة إلى عملية الخلق التي يقوم بها الفنان وتتويج ذلك الخلق الفني المتقن بالفشل الذريع في التواصل الإنساني على مستوى الواقع.

وفي القصة الثانية «زهرة الموت» جاء الإهداء إلى شارل بودلير في «أزهار الشر»، وإلى إبراهيم نصر الله في «الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق». ليصار هنا إلى إبراز الموت عنصراً رئيساً في مجمل الوجود الإنساني، وإذا كان الموت عبثياً في عمق دلالاته في «أزهار الشر»، وبعثاً جديداً في «الحوار الأخير»، وفي هذا تناقضٌ في الدلالة، ولكنه تناقضٌ ظاهري إذا تابعنا تطور الواقع الفلسطيني، وما آل إليه شكل النضال، ليصير الواقع تأكيداً على عبثية الموت مهما اتخذ شكلاً، وبالتالي انتصار عنصر الموت بذاته كما جاء في «أزهار الشر» لبودلير.. مع ملاحظة أن الموت هنا جاء خارجي المصدر.. أي مفروضاً على البطل.

وفي القصة الثالثة «احتفال أسود» جاء الإهداء إلى روح إرنست همنغواي وروح خليل حاوي، ثم إلى روح فخري قعوار وغيره ممن يريدون الاشتراك في الاحتفال، أي إلى روح الفنان الملتزم حيث كان، وإن كنت أتوقع هنا إشارةً مباشرةً إلى روح تيسير سبول، ولا أدري مبرر غيابه.

هنا يتخذ الموت وضعاً احتفالياً خاصاً أمام الفنان، يقوم به الفنان بذاته، ضد ذاته، واحتجاجاً على ضياع شعلة الحياة ومبرر وجودها، ليتوج مجمل الموقف بحالة الانتحار التي يمارسها الفنان ضد ذاته، والانتحار هنا يأخذ دلالتين: المباشر البسيط الذي عاشه واقعياً كل من همنغواي وحاوي، والرمزي أو غير المباشر الذي يعيشه وقائعياً الفنان الملتزم فخري قعوار وأمثاله في ظل سيطرة «راحيل» على الموقف.

- ما الذي نصل إليه من كل ذلك؟

فالتمثال الذي أصنعه بعد ضنك الخلق ومعاناته، يخونني مع لطفي الإبراهيمي كما سبق وخان برناردشو وتوفيق الحكيم، وقبل ذلك بجماليون.

والمرأة –القضية التي أحب وأختار تقتلني، وتتحرر من حضوري معها، وتذهب إلى لطفي الإبراهيمي.

والحبيبة في «احتفال أسود»: تتزوج من لطفي الإبراهيمي.

أما راحيل «ثمرة السلام» فتسيطر على كل شيء، والعنصرية تصبح البديل الموضوعي للأممية.

بالتالي الانتحار.. أي:

* الموات الكلي على مستوى الفن.. خيانة المخلوق وانحيازه ضد خالقه.

* الموات على مستوى الآخر.. المرأة/القضية التي أعشق هي التي تقتلني.

* الموات على مستوى الذات لعدم القدرة على التعامل مع سيطرة راحيل!

- هنا للمرأة دلالاتٌ بعيدةٌ ومتداخلة، بل قد تبدو متناقضةً لكنها تناقض الرؤيا وتداخلها، لا تناقض الوعي-الموقف!

- ثم أليست المرأة –التمثال هي ثمرة «معرفة الخير والشر» التي يمتلكها الفنان، ويمتاز بها غيره من الشر؟

ويظل السؤال الصعب: من هو لطفي الإبراهيمي؟

- هل هو الآخر- المستقبل، الآخر النقيض السارق لعمل الفنان؟ هل هو الجمهور؟

- هل هو الآخر الذي يسكن المبدع، الآخر المبهم الذي تتوجّه الكتابة، بل الخلق الفني بمجمله إليه؟

- هل هو الوجه الآخر للمبدع ذاته؟ هل هو الخالق ذاته؟

- هل هو الناقد، المراقب، المتفرج، حاصد تعب الفنان وجهده وعرقه؟

- هل أنا لطفي الإبراهيمي؟ لكل منا أن يوجّه لنفسه هذا السؤال، عسانا نستطيع أن نهجس بالمعرفة!

ب- أنا البطريرك

تشكيل جديد في القصة الأردنيّة

فخري قعوار فعاليةٌ قصصيةٌ مميزة، بل إنّه ممن ساهموا في إرساء دعائمَ قصصيةٍ حقيقيةٍ في الأردن، بدأ الكتابة القصصيّة منذ منتصف الستينيات مع زملائه –شقير والسّواحري وأبو حمدان- الذين رفدوا الحياة الأدبية ممثلةً بالقصة القصيرة، بدماءٍ حارّةٍ أدّت إلى نقلها من حالة الحكاية –أو البناء القصصي الكلاسيكي إلى حالةٍ جديدة، فيما يعرف بالقصة القصيرة المعاصرة.

من أعماله القصصية:

- 3 أصوات، مجموعة مشتركة، 1972.

- لماذا بكت سوزي كثيراً، عمان 1973.

- ممنوع لعب الشطرنج، عمان، 1976.

- يُضاف إلى ذلك مجموعتين قصصتين للأطفال أحدهما مترجمة وهي «السلحفاة والأطفال»، أما الثانية فهي «من الفراشة الملونة إلى الطيور المهاجرة». ومسرحية للأطفال بعنوان «وطن العصافير»، وكتاب في أدب الأطفال الشعبي بعنوان «حديث مع أميمة».

- البرميل، عمان، 1982.

- يوميات فرحان سعيد، عمان، 1982.

- أوراق في الفن، عمان، 1985.

- أيوب الفلسطيني، عمان، 1989.

- ليالي الأنس، عمان، 1990.

- حلم حارس ليلي، بيروت، 1994.

- مراسيم جنازتي، عمان، 1994.

- درب الحبيب 1996

فإذا أضفنا إلى هذا العطاء إصرار فخري عبر مسيرته على تطوير بناء القصصية عن وعي وإدراك لدوره كمبدع قصصي أدركنا خصوصية عطاء هذا القاص في ساحتنا المحليّة.

المجموعة الأولى التي سأعمدُ إلى تناولها نقديّاً في دراستي هذه، هي مجموعة «أنا البطريرك» وتضمّ ست عشرة قصةً قصيرة بعضها لا يتجاوز الصفحة الواحدة.

وابتداءً أشير إلى أنّني سأدرس هذه المجموعة من منطلقين:

أولهما: يتعلق بالناحية البنائية في قصص المجموعة.

والثاني: يتعلق بمناقشة الرّوح السّوداويّة (الانهزامية في الغالب) السّائدة في المجموعة بكاملها.

* البنية القصصيّة:

البداية عند فخري على الدوام بدايةٌ واثقة فهو لا يلجأ إلى افتعال مدخل قصدي، وإنما يترك الحالة هكذا تطرح نفسها ببساطة ويسر وكأني به يعيش الحالة أولاً: ثمّ يدعها تتداعى تدريجياً على الورق دون تدخلٍ قصدي، اللّهم عند الضرورة القصوى كما نلاحظ في القندلفت والثار، ولو حاولنا تثبيت هذه المقولة عربياً -فإننا سنجد أربع عشرة قصةً من قصص مجموعته الست عشرة تبدأ بدخولٍ ماضوي، إمّا باستخدام كان «المشهورة في المداخل الكلاسيكية للقصص» أو بفعلٍ أو حركةٍ تفيد الماضي -لنقتطف بدايات القصص الخمس الأولى لأخذ فكرةٍ واضحةٍ حول ما نقصده بالماضوية:

- المطاردة: «نظر إلي بعينين واسعتين» (ص8)

لاحظ -نظر- الماضي

- موت رجل ما: «كنت مشدوداً إلى دفء جسدها». (ص16)

لاحظ: كنت - الماضي

- مشهد -«أشاحت بوجهها عنه».(ص24)

لاحظ -أشاحت- الماضي.

- الصّعود إلى الجبل: «كان الجبل شامخاً». (ص30)

لاحظ -كان- الماضي.

- بائعة الحليب - «وكان الحراس والحاشية». (ص42)

لاحظ -كان- الماضي.

هذا الدّخول البسيط الواثق، يعطي القاص حريّةً في تحريك الحدث، بالتالي التحكم به دون إحساس من القارئ بهذا التدخل أو بهذه القصدية إلاّ فيما ندر.

وهذه نقطةٌ تجيء لصالح قصص فخري على الدوام، يساعده على ذلك أنه يلجأ إلى نوع من القصص نستطيع أن نسميه بالقص التعبيري، فهو يطرح فكرةً عامةً يريد أن يوصلها من خلال النص لذا يلجأ إلى إلغاء عنصري الزمان والمكان.

فالحدث -بمفهومه المجازي- في قصص فخري التعبيرية قابلٌ للحدوث في أيّ زمانٍ وأيّ مكان، وإن وُجد أحدهما أو كلاهما في نص ما. -انظر المكان في «الصعود إلى الجبل» -فإنه يجيء لخدمة الفكرة أي كحضور رمزي وليس حقيقياً- هذا الإلغاء يستتبع بالضرورة التخفيف من حدة وجود الشخصية. فنحن نعلم أن الشخصية الفنية هي عماد النص الأدبي -خاصة في مجال القصة، ولكن هنا وفي هذا النوع من القصص -التعبيرية- لا تُصبح الشخصية بؤرة للعمل، فهي لا تزعج القاص كثيراً إلاّ من منطق رفدها للفكرة التي يودّ القاص طرحها. صحيح أننا نلتقي في قصص فخري برجال ونساء وأحياناً كائنات حية ذات حضور خاص «الثورة» في قصة «المطاردة» والجمل في قصة «الثأر» ولكنها في مجملها أفكارٌ أكثر منها شخصيات.

مرةً أخرى نشير إلى أن الأساس في قصص هذه المجموعة هو الفكرة وليس الشخصية.

- هذا ينقلنا إلى مناقشة مسألة أخرى تشكّل إحدى دعامات القصة العادية، ألا وهي مسألة «الحدث».

وهنا نفاجأ كذلك بأننا لسنا أمام أحداث عادية. أقصد بذلك أننا لا نجد حدثاً متطوراً عبر علاقاتٍ إنسانية محددة في القصص، صحيح أننا نجد حدثاً ما، ولكنه لا يحمل عنصر الاهتمام والخصوصية، هو بالأصل حدثٌ تخيلي -غير واقعي لا على مستوى الواقع اليومي ولا على مستوى الواقع الفني- يجيء لتثبيت مقولة أنّ الإنسان في المجتمع المعاصر محكومٌ بالاستلاب والقهر، إذن فلا أحداث حقيقية -فنية، إنما تخيّل صراع وهمي لتثبيت الفكرة.



- نخلص مما تقدم أننا لا نمتلك في معظم قصص المجموعة شخصيات، ولا أحداثاً، وإنها تأخُذ الفعل الماضي في الغالب -غالباً للإشارة ليس فقط لما حدث وإنما لما يحدث كذلك- ولكن هذه القصص تحتفظ بقدرة فنيّة متميّزة ألا وهي قدرتها على التماسك، إذ لا تناقض يُذكر في تطوّر السّياق العام في كل واحدة منها، بمعنى أنها قصصٌ منضبطةٌ ضمن المسار العام الذي يحدّده القاص، لا تناقض، لا اضطراب فالنتيجة التي تصل إليها القصة تجيء كمحصلة طبيعية لما تطرحه القصة ذاتها. ومن هنا لا نفاجأ نحن ولا نعترض بحدة على هذا الإحساس الحادّ بالإحباط والقهر بل والهزيمة التي يعانيها عالم هذه القصص. وهذا مؤشر على قدرة القاص وتمكنه من أدواته الفنيّة، بحيث أنه يأخذنا مع عالمه القصصي الذي

قد نعارضه «أيديولوجياً» لنصل إلى طريق مسدود، انهزامٌ وانسحاقٌ إنساني حادّ دون أن نحسّ بتناقضه واضطرابه.

هذا ينقلنا إلى خصوصية بنائية أخرى متعلقةً باللغة وهنا نصل إلى تثبيت مقولة تأثر القاص بعمله كصحفي يمارس صياغة الخبر والإشراف عليه، من هنا تجيء لغته سهلةً وبسيطة، إخباريةً في الغالب -تصل إلى القارئ بسهولة ومع بساطة تركيبها فإنها تقدر أن تحمل هذه المعاني الإنسانية، هذا التحطم والقهر الإنساني دون صعوبة، وهي للحق شهادة في مقدرة فخري على التعامل مع أداته.

قضية أخيرة أودّ الإشارة إليها ألا وهي حجم القصة، إنّنا نلاحظ ميل فخري في مجموعته هذه إلى الاختصار والتكثيف الشديد والملفت للنظر، إنّ هذا التكثيف يتعلق بالحجم فقط، دون اللجوء إلى تكثيف البنية اللغويّة أو الحدث «مجازياً» وإنّما يحافظ على طريقته البنائية نفسها.

هذا التكثيف في الحجم بدأ كظاهرة جديدة في قصصنا المحليّة ثم أخذ ينتشر تدريجياً. وإذا كنا قد لاحظنا بواكيره لدى جمال أبو حمدان في مجموعته «أحزان كثيرة» فإنّنا نجد امتداده لدى سالم النّحاس في قصة «فاصل» من مجموعة «وأنت يا مأدبا» لنصل إلى مجموعتين تشكّل هذه الظاهرة فيهما أساس العمل برّمته وهما مجموعة محمد طملية الجديدة «ملاحظات حول قضيّة أساسيّة»، وكذلك مجموعة فخري هذه التي نحن بصدد الحديث عنها..

هذا الاختصار -التكثيف في الحجم ينجح عند فخري في الغالب في إيصالنا إلى قصة تعبيرية ذات خصوصية، ولكنه في أحيان أخرى يتراجع، فلا يصلنا من الموضوع سوى خاطرة جميلة تخلو من التعبير القصصي كما في «حبيبتي تغتسل بماء البحر» (ص36) التي تحافظ على حضورها النشاز بين قصص المجموعة، ولا أدري ما مبرر إصرار فخري على اعتبارها قصة، وتثبيتها على هذا الأساس.

«الإحباط، القهر، وانسحاق الذات في مواجهة الآخر»

- إذا جاز لنا أن نستخدم صرخة «روكانتان» في رواية «الغثيان» لسارتر حين يهتف بالعبارة المشهورة «الآخرون هم الجحيم» كمدخل لهذا الجانب، فإننا نقول أنّ فخري يقف بأبطاله على حد السيف دائماً، في موقع مهدد بالقهر، والإحباط تمهيداً لانهيارهم في دائرة انسحاق الذات في مواجهة الآخر، هذا العالم الفانتازي المهدّد بالدّمار متشربٌ بأجواء كافكا في تصويره لانسحاق الإنسان في مواجهة الحضارة، وكذلك ببعض أطروحات زكريا تامر التي يصوّر فيها تراجع وهزيمة الإنسان العربي في مواجهة هذا الواقع المهدَّد والمهدِّد.

ومع أنّ رغبتي الدّاخلية تفرض علي معارضةً حادةً لمعظم الطرّوحات التي تجيء في قصص فخري قعوار، منطلقاً من مقولة أن من حقّ الفنّ أن يصوّر الجوانب السلبيّة في الحياة الإنسانية تمهيداً لإدانتها، لا لتثبيتها -وهذا أي التثبيت- هو ما نحسّه في معظم قص فخري في مجموعته هذه، فإنني أعترف أنّ الفنّ فوق رغباتنا، وإنّه أكبر حتى من موقفنا تجاهه.

من هذا المنطلق، المعترف بتفوقّ الفنّ وتجاوزه حدود الرّغبة، وبقدرته على مناقشة وطرح الأحاسيس الإنسانيّة في مختلف حالاتها، أقول إنني سأعمد إلى مناقشة مدى التناسق في العمل القصصي نفسه من حيث كون البدايات تعطي النتائج وإلى أي مدى انعكس الموقف القصدي لدى فخري في تحويل مجرى بعض قصصه.

وقبل أن أنتقل إلى هذه النقطة، أود الإشارة بسرعة لما تطرحه قصص فخري كلّ على حده، عن طريق إعطاء النتيجة مع الاحتفاظ بالتحليل لكلّ قصة:

- «المطاردة» -الموت- الهزيمة- قدر الإنسان الصادق في هذا العصر.

- «موت رجلٍ آخر» -الأنا- حبّ الذّات والسيطرة- هو الأساس وليذهب الآخرون إلى الجحيم.

- «مشهد» -موت الحس الإنساني وتراجعه أمام العادي والروتين.

- «الصعود إلى الجبل» -الحياة تافهة ولا داعٍ لكلّ هذا الصّراع.

- «بائعة الحليب» -لا وجود للعدل، ولكنه حب الظّهور والسّطوة وحب الذّات.

- «حبيبتي تغتسل بماء البحر» يصعب الخروج منها بنتيجةٍ محددة.

- «الأم» -تشوّه العالم وانسحاقه وصل حتى إلى الأطفال الرضّع.

- «الشّرف» -إدانةٌ لواقعٍ اجتماعيٍ قائم.

- «القندلفت» -استسلامٌ وتراجع (قصةٌ لا تتسق حتّى في بنائها مع قصص المجموعة).

- «رجلٌ في القاعة» -للإنسان دورٌ محدّد في هذه الحياة ونهايته مأساوية دائماً؛ إنّه يدخلها ويخرج منها هارباً ومطارداً.

- «سائق الشّاحنة» -القدر يجري وراءك، ولذا فمن العبث أن تهرب فالموت بانتظارك حيث كنت.

- «المفاجأة» -كلّه تافهٌ وقبض الرّيح، الموت بالمرصاد.

- «الثأر» -محاولاتك للثورة فاشلةٌ فاقبل الواقع.

- «المطرقة والسندان» -القصة الوحيدة التي تشير إلى موقفٍ إيجابيٍ من خلال طريقة غاندي في النضال ضد الاستعمار.

- «أنا البطريرك» -احذروا، إنّهم يشوّهون حتى الطفّولة وأنا أدينهم.

قد نجد من يحتج، ما هذا؟ مجرد أحكام؟

- نعم إنني أعي ذلك جيّداً وأعي كذلك خطورة إصدارِ أحكام في أي عملٍ نقدي إلاّ كنتيجةٍ لتحليلٍ يجري على العمل قبل إصدار حكمٍ عليه، لكني كما أشرت لا أظنّ المكان يتسع لتحليل ست عشرةَ قصة ومن ثمّ إصدار حكم عليها، لذا أرجو غض النّظر قليلاً عن هذه القضيّة لمتابعة مسألة التّناسق «الهارموني» في العمل الفنّي، وإلى أي مدى ينجح القاص في الحفاظ على خط التّطور الدّاخلي للعمل، وسأختار لهذا العمل قصتين، الأولى قصة «مشهد» التي كما أشرت تصوّر موات الحس الإنساني وتراجعه أمام العادي والرّوتين -والثانية قصة «الثأر» التي تصوّر استحالة إمكانية التغيير والثورة، فالواقع هو السائد والمتحكم بحركة الأمور- (مشهد ص24)

لهذه القصة في مجموعة «أنا البطريرك» خصوصيّةٌ لم أجد لها شبيهاً في كتابات فخري، اللّهم قصة «مساء الخميس» في مجموعة «لماذا بكت سوزي كثيراً» وذلك لتوّفر الشروط التالية:

- بساطةٌ في الطّرح تصل حد الحديث العادي، ولكنه بعاديته قادرٌ على حمل الإحساس الإنساني بمنتهى الدّقة والحرارة، بلغةٍ عاديّةٍ هي لغة الحوار الذي يدور بين الرّجل وزوجته.

- إنها تمدّ وشائج اتصالٍ حادةٍ ومتينة مع الواقع مع حرص القاص على تفريغها من عنصري الزمان والمكان، ولكنها تحوي قابلية التحقّق ليس فنياً فقط بل وواقعياً وهذا من خصوصيات الفن الحقيقي.

- إنها تحقق عنصري الدّهشة والمفاجأة، إنّها تغزوك من الدّاخل إذا تعاملت معها بتفتح وموضوعية، ببساطة إنها من تلك الأعمال التي تحقق «الدّفء في الحجاب الحاجز» كما يقول مصطفى سعيد بطل موسم الهجرة إلى الشّمال، أمّا لماذا؟ فهذا من أدقّ خصوصياتها! ببساطة -ولأنّها تحقق

«الهارموني» في الفن. تُرى وكيف يجيء ذلك؟ لنتابع حركة العمل وتطوره -بداية عادية ولكنها تحوي موقف التّردد، «أشاحت بوجهها عنه وقالت: سأخرج من البيت.. سأخرج ولكن» (ص24)

هذه الـ«لكن» بررت استمرار الحوار بين الاثنين: هي المرأة -وهو الرّجل لنتعرف تدريجياً وببساطة -إلى خلافٍ قائم بين الزّوجين -لماذا؟

لا يهمّ فليس هذا هو الحدث، ونحن لسنا أمام قصة كلاسيكية -يستمر الحوار مدهشاً ببساطته وعمقه، الأولادُ -هو يعرف واجبه نحوهم، البيت -يطمئنها كذلك- تهدد بالخروج ثمّ تنهار باكيةً فوق الكنبة، وهو -الرجل حياديٌّ إزاء ذلك كلّه، يذكرها باتفاقهم بأنّ كلّ شيء قد انتهى.

- زعقت من جديد.

«لا.. البيت بيتي، الأولاد أولادي،

وأنا أحبّ بيتي أكثر منك.. وأحبّ أولادي أكثر منك وسكتت قليلاً، ثمّ قالت بدون زعيق -وأنت.. من سيصنع لك قهوة الصبّاح، من سينظف لك منفضة السجائر... الخ». (ص27)

إذن فهنالك ميل في موقفها إلى البقاء وليس الذّهاب والرجل قد اختار الصمت، فمنذ البداية واضحٌ أنّ المرأة هي صاحبة القرار لتنتهي القصة ببقائها وقد:

«نظر في الأرض ولم يتكلم. نظرت في الأرض ولم تتكلم وساد صمتٌ طويلٌ.. طويل». (ص28)

- إذن فهنالك تناسقٌ في تصوّر الخط العام ابتداء من الـ «لكن» في موقفها حتى بقائها في النهاية.

- وهناك تناسقٌ في موقف الرّجل المنتظر زوجته لكي تنفذ القرار الذي تشاء.

- وهنالك مهارةٌ ودقّةٌ من القاص في فهم الحالة النفسيّة لكلٍّ منهما، بالتالي في تنمية السيّاق العام دون تدخلٍ نحسّ به.

- وهناك دفءٌ تحسّ به عند الانتهاء من قراراتها -فهل أجرؤ أن أقول- هذا هو «الهارموني» ربّما وربّما أشياء أخرى بقيت غير محدّدة.

أمّا القصة الثانية ذات الموقف الضدي -بمعنى التعارض الذي يصل إلى درجة التناقض بين ما وصل إليه السّياق وبين الموقف النهائي مثالاً قصة «الثأر»(ص92)

إذا كانت قصة «مشهد» قد امتازت بتناسق الأفكار وتتابعها ضمن خطٍ يتطور تدريجياً للوصول إلى النتيجة، الموقف النهائي في العمل، فإن قصة «الثأر» تشكل الظاهرة الضدّية أو المقابلة لموقف «الاتساق» في تطوّر بناء العمل، صحيحٌ أن ميدانها مغاير، وأنّها قصةٌ ذات بناء رمزي -فالجَمَلُ فيها يأخذ دلالة الشّعب -عامّة الناس- والرّجل يأخذ موقع السلطة/القهر،... ولكن هذا لا يغيّر من القضية المطروحة شيئاً فاتساق بنية العمل وتطوره الطبيعي «الهارموني» أمرٌ أساسي لنجاح العمل مهما كانت القضية المطروحة.

«علا رغاؤه، وتصلبت قوائمه... وأبى أن ينيخ» (ص92) بدايةٌ تحمل معنى الرّفض والمقاومة من قبل الجَمَل لصاحبه الذي أثير من هذا الموقف فلجأ إلى العقاب، الضرب بقسوةٍ ودون وعي، يصبر الجمل ولكنّ الضرب يستمر فيضيف الجمل لنفسه قائلاً: «لو أنّي ركعت.. لاستراح هذا الرّجل المتسلّط» (ص92)

لاحظ قلب الأشياء «لاستراح الرجل» وليس الجمل، يتعب الرّجل فينسحب بعد أن آلم الجمل كثيراً إزاء ذلك يقرر الجمل الثأر، «وفي إحدى الأمسيات تسلل الجمل من الإسطبل واتجه إلى فراش صاحبه وانهال عليه بخفّه... الخ» (ص96)

هنا يولد القاص لدينا قناعةً بانتصار الجمل بثأره، لنفاجأ مع الجمل أنّ صاحبه لم يمتّ حين يجيئه في الصباح قائلاً:

«يبدو أنّك كنت جائعاً في الليلة الماضية عندما نهشت فراشي» (ص96)

الجمل لا يحتمل ما حدث، فيتحفّز للانقضاض، يتراجع الرّجل، وينتحر الجمل قهراً بضرب رأسه في الجدار.

هنا نلاحظ الخلل في تطوّر السّياق العام:

- فالجمل بعد أن مارس عملية القتل -واقعياً- أي في العمل -نكتشف أنّه لم يقتل، وإنّما نهش فراش صاحبه أي أنّ الموقف لم يكن حلمياً لنقبله.

- والقاص فاجأنا مع الجمل، بعدم تحقق الفعل الذي قام به الجمل -الرّمز.

- والجمل يختار الانتحار بعد أن فشل في تحقيق مراده.

وهنا نجد أنّ القاص قد قادنا قصداً، نحن وجَمَلَه إلى موقف لا تريده القصة، ولا نريده نحن، ولا يقبله تطور الحياة ذاته، أي أنّ هنالك خللاً قد حدث في الاتساق العام في القصة، ومن هنا إحساسنا بمعاداتها -بما تطرحه- بل ونحسّ وكأن القاص يعمل جاهداً لإرغامنا على قبول قضيّة لا نريدها ولا يقبلها قانون الحياة ذاته.

ج - التجريب في أعمال فخري قعوار المبكرة (1) وهي:

1- 3 أصوات

2- لماذا بكت سوزي كثيراً

3- ممنوع لعب الشطرنج

يمكن تصنيف القاص «فخري قعوار» ضمن القصاصين الأردنيين الرواد الذين بدأوا بنشر قصصهم في بداية النصف لثاني من الستينيات مشتركاً مع غيره في تقديم القصة القصيرة الأردنية، والمتتبع لقصص فخري المتعددة يستطيع الخروج بالنتائج التالية كملاحظات أولية:

1- بدأ فخري بكتابة القصة الواقعية -التسجيلية- عكس من خلالها حالات إنسانية في لحظات متعددة، أما عبر الاتكاء على الحكايات الشعبية- «مغارة السنديانة» -أو عبر تصوير نماذج مستقاة من غنى الواقع «المشي في الطين»، و«مساء الخميس» في مجموعته -«لماذا بكت سوزي كثيراً» و«قصة حكاية إبريق الزيت» و«3 أصوات»(2) -تمثل نموذجاً متميزاً في قصصه الواقعية.

2- يلاحظ أن فخري بدأ ينوع في قصّه عن طريق المزج بين القصة الواقعية -الحدث الواقعي- القصة ذات البعد الرمزي -وقد ظهر عنده هذا الاتجاه في قصة «ثرثرة في مقهى الكوكب»(3) -ثم امتدت لتشمل قصص «الكلب»، «وردة بنفسجية واحدة»، و«افتحوا أفواهكم واهتفوا معي باسم باولا» و«ممنوع لعب الشطرنج»- لكنه أحياناً يغرق في الرمز ليصل إلى القصة التجريدية التي لا تنجح في إعطائنا مؤشرات لاستيعاب أحداثها كما في قصة «الحلوة والمجانين»(4) -مما يُبعده عن الإطار الواقعي، وينقله تدريجياً إلى كتّاب القصة التجريديين تمهيداً للدخول في عالم الفانتازيا في قصة «شجرة معرفة الخير والشر»(5) وبالتالي يضعه بعيداً عن الجمهور؛ إلى ما يسمى بأدب النخبة أو الطليعة، وإذ اعتبرنا «حكاية إبريق الزيت» من قصص فخري الواقعية المتقدمة فإننا نجد قصة «الكلب» تشكّل أفضل نماذجه الرمزية.

3- لغته عادية، فهو لا يعتني بها كثيراً -خاصةً في قصصه الأولى- وإن كانت لا تخلو من عناصرها الجمالية، وهو يمزج أحياناً كثيرةً بين الفصحى والعامية للوصول إلى اللهجة الثالثة(6) -انظر قصص «مساء الخميس»، «مغارة السنديانة»(7) هذا التوجه يقرّب فخري من القارئ العادي

-على أننا نلاحظ أن ميل فخري الجديد إلى التجريد -كما في مجموعته الأخيرة- يقلل من قيمة هذا التوجه بل ويقتله، والملاحظ أن فخري يكثر من أدوات العطف، إنها تمتد لتغطي مساحة واسعة في قصصه الأولى بل إننا نجدها عند قراءة أية قصة منها، ولكنه يمتاز عن أقرانه الرواد الشباب بعدم استعماله كان إلا عند الضرورة، والملمح المباشر الذي نحسه عند قراءة بعض قصصه انظر «لماذا بكت سوزي كثيراً» -إن فخري لا يكاد يعيد كتابة القصة، فكثير من التعابير تجيء زائدة فيما يعرف لغة -بالحديث المضاف والفائض- الذي لا يؤثر على بنية الجملة، فيما إذا استغنى عنه، بل العكس يزيد من جمالياتها، هذا المأخذ نجده يقل تدريجياً في قصصه الأخيرة، كما أن فخري يميل إلى استعمال بعض المصطلحات التي تتفق في بنيتها التركيبية مثل قوله «لكن هذا الغضب المتبرعم في جبينه يعلن بسطوع عن الفاجعة»(8). ونحن نعلم أن الغضب لا يبرعم -فالبرعم مؤشرٌ جمالي إيجابي ورقيق وليس سلبياً كما ورد في القصة كذلك حين يقول «عندما تجلس أمي على مؤخرتها فوق الطبلية لغسل الملابس»(9) فإننا نلاحظ عبارة مؤخرتها جاءت زائدة لا لزوم لها.

4- الشخوص القصصية التي يطرحها فخري في معظمها شخوصٌ نمطية، ونقصد بذلك أنها شخصيات مستعارةٌ من الواقع، وتكاد تُشبه بعض شخوصه، أنها أي شخوصه -لا تتطور إلى شخصيةٍ فنيةٍ شاملة، أي إلى النموذج الفني -وإنما تبقى في دائرتها الحياتية، بمعنى تمثيلها لشخصيةٍ واقعيةٍ في معظم صفاتها، هذا الوضع نجده عند عاكف بطل قصة «المشي في الطين» وكذلك عند مرزوق -«مرزوق يمشي على قدميه» -وأيضاً سالم الحاج -بطل قصة- «مغارة السنديانة» وهذا وضعٌ نستطيع تعميمه على جملة أبطال القصص المحليين إلا فيما ندر -انظر مجموعة «أحزانٌ كثيرة وثلاثة غزلان» لجمال أبو حمدان.

5- يلجأ القاص إلى التشكيل في أساليب قصصه، فمن وصفٍ سردي في قصة «مغارة السنديانة» إلى القصص التي تعتمد على ضمير المتكلم -الأنا- هو البطل الرئيسي فيها، وهذا يشمل معظم إنتاجه الأخير أو اللجوء إلى الأسلوب الهزلي الذي نحسّه خاصة في قصة «الخيل والليل»(10) هذا التنوع والذي يُرَغِّبُ القارئ بقصص فخري ويقربها إليه، قلّ أن نجده عند قصاصينا، كما أنه يميل في بعض قصصه إلى التقطيع عن طريق اللجوء إلى السيناريو فيقدم لوحات متعددة، أحياناً يربطها خيطٌ واحد في قصة «ممنوع لعب الشطرنج» وأحياناً تبدو بلا رابط -إضافاتٍ لسفر الرؤيا- مما لا يجعلها تشكّل قصة متماسكة.

6- يلاحظ أن فخري حينما يتناول بعض القضايا الاجتماعية والسياسية -انظر «المكوك»(11) و«الرجال يمرون من هنا»(12)- فإنه كثيراً ما يخطئ في التعامل معها سواء بحسن نية أو بسوئها ذلك أن حسن النوايا لا يبرر للقاص هذه الشطحات غير المبررة.

7- في قصص فخري الواقعية، نجد عرضاً لواقعٍ دون النفاذ لهذا الواقع واختراقه لإمساك حركة المجتمع أثناء تغيره نحو الأفضل، وحين يلجأ القاص إلى دفع أبطاله إلى الطريق الصحيح فكثيراً ما يأتي هذا الدفع مباشراً، وبتدخل قصدي وظاهر من الكاتب، دون تعاملٍ فني مع الحالة، بمعنى أن الموقف غالباً ما يجيء غير مبررٍ فنياً كما هو الحال في قصة «الرجال مروا من هنا»، على أننا لا نعدم هذه الرؤية بصورةٍ موفقة، أقصد الإيماء والإشارة إلى البديل وإلى حركة الواقع -كما هو الحال في قصتي «حكاية إبريق الزيت» و«ممنوع لعب الشطرنج».

8- يلجأ فخري أحياناً إلى استعمال التداعي في قصصه، وهو وإن كان لا يأبه كثيراً لفنية هذا التداعي -أي عدم خلق المبرر الفني الموضوعي لإدخاله في بنية الحدث -فإننا نجده في أحيانٍ كثيرةٍ يتدخل ليتحدث على لسان البطل وليس بلغة

البطل وهذا ما يجب أن يكون في حالات التداعي، وإنما بلغة الكاتب نفسه، فمثلاً في قصة «مساء الخميس» حيث البطل شابٌ صغيرٌ يعمل «مساعد ميكانيكي» يطرحه لنا الكاتب في موقف المخاطب لحبيبته قائلاً «ولتبقى أنت فقط بعينيك الخضراوين، وابتسامتك -الخارقة وصمتك الحبيب» هنا نلاحظ لغة الكاتب، وليس لغة الشاب البسيط بطل القصة.

9- هنالك ملاحظاتٌ صغيرةٌ تستحق التوقف عندها، ألا وهي: أن الشخوص التي يطرحها فخري في قصصه، غالباً ما تكون محببةً إلى القارئ، فهي تعلق في الذهن وتستقر فيه بعد قراءة القصة، فنحن لا ننسى شخصية سالم الحاج، أو عاكف أو محمود مساعد الميكانيكي، إنها شخصياتٌ قريبةٌ إلى القلب، وهذا مؤشرٌ على امتلاك القاص وعيه للتقنية الفنية، وهو مؤشرٌ لقدرته على تجاوز السلبيات التي قد نلاحظها في أعماله -ولكن الخطورة تجيء من ميل فخري إلى الرمز المغرق الذي يصل إلى التجريد حيث تضيع القضية، ويضيع الحدث، ولذا فإننا نرجو أن يتنبه القاص إلى خطورة هذا التوجه وأن يحافظ على الخط الواقعي؛ الذي يُبقي الخط الفني الأصيل والوحيد المعبر عن رغبات وآلام الناس الهادفين إلى صناعة المستقبل، ذلك «أن الواقعية ليست أسلوباً واحداً من بين أساليب أخرى.. إنها أساس الأدب»(13).

نكتفي بهذه الملاحظات العامة التي تحدد الخطوط العريضة التي يتحرك القاص من خلالها، وننتقل إلى مناقشة نماذجَ متعددةٍ من قصص فخري المتناثرة في مجموعاته الثلاث.

حكاية «إبريق الزيت» (14) تقدم لنا هذه القصة لوحةً دقيقة وواعية لإحدى العائلات القروية، نتعرف من خلالها عبر أحلام الطفل وتداعياته -بطل القصة- وعبر تصوير القاص لعلاقة الطفل بأمه، على واقع هذه الأسرة وهمومها، فالقصة تُصنّف ضمن الخط الواقعي، ولكنه ليس واقعياً تسجيلياً فقط، إن فخري في هذه القصة -كما سنلاحظ- يخترق عالم القرية من الداخل، ليعطينا موقفين متقابلين عبر شخصيتين تحتلان المركز الأول في القصة -الأم- نموذج للشخصية المناضلة، الملتحمة بأرضها وابنها -والمصرة على استثمار أرضها بنفسها والاحتفاظ بابنها وبيتها.

ثم -إبراهيم أبو العباس- إقطاعي البلدة، الذي يتزوج الأرامل لأخذ أراضيهن وطردهن بعد ذلك. لتنتهي القصة بتراجع الشخصية السلبية -أبو العباس- إلى الظل- بعد إصرار الأم على رفض الزواج به، وإشارتها إلى أنها ستبيع عصملياتها لتشرف بنفسها على الأرض بدل رهنها.

هنا نلمح وعي القاص لحركة الواقع، وتدعيمه للاتجاهات الإيجابية، عبر تصوير الأم في موقف القوة والإصرار على التحدي، وبالتالي فهي -القصة- تكرّس القيم الإيجابية التي يتوجب على الفنان مراعاتها عند محاولة رصد حركة مجتمعه، يُضاف إلى ذلك أن القصة تدين وتنقد بشدة الشريحة الطفيلية المتمثلة بأبي العباس الإقطاعي الذي يعيش على شقاء الآخرين.

لقد وُفق فخري في قصته باستخدام تقنية ملائمة لها -فالقصة تقوم على ضمير المتكلم -الأنا- حيث نلتقي في بدايتها مع الطفل-البطل- في حالة حلم «عندما رأيت بقرتنا البنية هائجةً تنطلق نحوي بسرعةٍ جنونية... الخ» فالطفل في حلمه يتصور هجوم البقرة عليه، يصحو خائفاً فيحاول إيقاظ والدته، مصوراً خوفه من الظلام حيث الغيلان والأشباح كما صورتها له جدته في حكاياتها المتعددة عن الأشباح والأرواح والضباع والغيلان التي تنتشر في الظلام، هنا نلمح إدانة القاص للتربية الشعبية التي يتلقاها أطفالنا، خاصةً فيما يتعلق بالإيمان بالخرافات، مما يؤثر على تربية أطفالنا سلبياً.

نستمر مع الطفل لنتعرف من تداعياته على أنه يتيم، فقد توفي والده إثر مرض في الصدر، وكذلك توفيت بقرتهم البنية إثر حبوب في جلدها -أثناء ذلك تستيقظ الأم، تنهض لتسقي ابنها بناءً على طلبه، تبسمل وتعوذ بالله من الشياطين، فالسراج مطفأ، تشعله فيرتاح الطفل، ويسرح من جديد في تخيلاته، مفكراً في القضية التي تشغله، النور طرد الأشباح والخوف من عقل الطفل فعاد إلى التفكير في قضيته الرئيسة، يراقب الأم ويقدم لنا وصفاً دقيقاً لها، ثم يطرح فكرة زواج أمه من إبراهيم أبو العباس، وعن طريق تداعيات الطفل نفهم شخصية إبراهيم، أنه إقطاعي القرية، يتزوج الأرامل طمعاً في أرضهن، كما حدث مع -كرمه- التي تزوجها وسرق أرضها ثم طلقها.

وبعد وفاة الأب حاول إبراهيم أن يلعب بدوره لعبته مع أم الطفل، لكنها ترفض أن تعامله، فهي لا تقبل هديته، كما وترفض أن يحضر لها «نعجة حبلى». ينبهه صوت أمه من تداعياته «خذ اشرب» وبعد الانتهاء من الشرب -لاحظ أن معظم الأحداث تجيء بعد تداعيات الطفل- ينظر إليها ويسألها «هل صحيح يا أمي أنك ستتزوجين إبراهيم أبو العباس»(15) تفاجأ الأم «وفتحت فمها، عبرت عيناها عن الدهشة البالغة والذهول التام وقالت «من قال لك هذا الكلام»(16) ونعرف أن أطفال القرية هم الذين أخبروه بذلك من حديث أمهاتهم. ثم يتابع الطفل قائلاً «هل نملك أرضاً مثل -كرمه- التي تزوجها إبراهيم ثم طلقها» -ونعرف أن للعائلة مائة دونم لكن الأم تصرّ على التمسك بأرضها، فهي ترفض الزواج، أو الرهن، وتشير إلى أنها ستبيع عصملياتها لتباشر فلاحة الأرض، وتنتهي القصة بعبارة الطفل الفرحة «يعني لن تتزوجي..».

«فابتسمت وقبلتني من جديد، والصقتني بحضنها وطمأنتني بأن هذا لن يحدث»(17) وهكذا يُعّمق فخري بإحساس الأمومة، وأصالته ويصور لنا وعي المرأة وإصرارها على الاحتفاظ بابنها وأرضها، مُديناً بأسلوبٍ بسيطٍ لا يعمد إلى التعقيد -الإقطاعي إبراهيم-.

القصة تمزج بين الحدث المباشر زمنياً، منذ استيقاظ الطفل لحين عودته وأمه إلى الفراش، وبين حلم الطفل وتداعياته لتقدم لوحةً معبرةً وصادقة عن مجتمعنا وقرانا، ولكن كما أشرنا في البداية ليس كتسجيلٍ فقط وإنما كاستيعاب الحركة للواقع نفسه. لغة القصة البسيطة تتفق مع نماذجها: الطفل الصغير عبر تداعياته وحواره مع الأم، الأم/العلاقة بفهمها واستيعابها وبإخلاصها لبيتها وابنها.

«مغارة السنديانة» (18)

الأشباح مرةً أخرى نلتقي بها في «مغارة السنديانة» وهذا مؤشرٌ على اقتراب فخري من واقع القرية خاصةً في الفترة التي سبقت وصول الكهرباء، حيث العفاريت والأشباح تمتلك عالماً كاملاً، وتأخذ حيزاً ضخماً من التفكير، ليس لدى الأطفال فقط، وإنما لدى الكبار أيضاً.

نلتقي في هذه القصة شخصيةً نمطيةً عاشقة -سالم الحاج- تحاول لتأكيد شجاعتها وتميزها أمام الحبيبة -ربيعة- أن تضع شيئاً يميزها بين أقرانها الشباب -فالدافع ذاتي- أي لإقناع الحبيبة بالفرادة والتمييز.

منذ البداية أشير إلى ميزة يلحظها المتتبع لقصص فخري، ألا وهي براعته في الدخول إلى قصصه، إن مدخل القصة عند فخري غالباً ما يجيء بطريقةٍ تفاجئ القارئ وتشده إلى إكمال العمل، هذا الوضع نراه يمتد في كثيرٍ من قصصه، وإن كان مدخل هذه القصة يشير إلى هذه الميزة فإننا نلاحظها بشكلٍ واضحٍ في قصص المجموعة الثالثة، للتدليل على ذلك نحاول أخذ نماذج معينة -لنقرأ معها هذا المدخل لقصة «لا وقت للموت» - «فليكن ذكرها مؤبداً، ماتت أمي بسبب انفجارٍ في أحد شرايين دماغها»(19) وكذلك في

قصة «افتحوا أفواهكم معي باسم باولا» -«أيها الناس، ها أنذا أقف أمامكم عارياً مثلما انزلقت من فرج أمي، لا أحمل سيفاً ولا رمحاً ولا قنبلة يدوية» هذا الدخول الفريد إلى القصة يكسب فخري ميزة شد القارئ إلى عمله وتفاعله معه، نعود إلى «مغارة السنديانة» حيث نلتقي سالم الحاج -شابٌ ريفيٌ يتعلق قلبه بربيعة ابنة حمدان الناطور بعد أن يراها على عين الماء حين تهم بوضع جرتها عن رأسها، ينحسر جزء من ثوبها من حركة اليدين إلى أعلى «وظهرت إحدى ساقيها بيضاء نقية فيها لمعانٌ يخطف البصر»(20) تخجل الفتاة، تلقي بجرتها، يهرع سالم لمساعدتها فتهرب خجلةً إلى البيت، ومع كل محاولات سالم لجلب انتباهها لكنه يفشل ويُعْزِي ذلك إلى كونها «بنت خجولة وتربيتها ممتازة».

لجأ سالم إلى إطالة الجلوس عند «دكان أبو نقولا» المشرف على طريق العين، ولأنه كان يطيل الجلوس عنده، وهو في مجتمعٍ قروي لا يرحم، فلا بد من خلق مبرر له، وقد ساعد القاصُ بطله على إيجاد هذا المبرر، بالمباراة المستمرة بين سالم وأبو نقولا، في لعب «المنقلة» حيث النصر لسالم غالباً ما يزيد من رغبة أبو نقولا في اللعب.

إزاء هذا التعلق الحاد بالفتاة، تصبح «ربيعة» شغل سالم الدائم، منذ نهوضه صباحاً وحتى المساء، أخذ يهتم بلباسه، وشكله، ويتابع ربيعة في رحلتها من وإلى العين، وينتظر ذلك طوال النهار -هنا نجد أن القاص قد وقع في خطأ موضوعي؛ فقد طرح لنا سالم كشخصية تتسكع طوال اليوم دون عمل، اللّهم إلا الاعتناء بنفسه ومراقبة حركات ربيعة، وهذا غير واقعي في مجتمع القرية إلا إذا كان سالم أحد أبناء الميسورين، وهذا ما لم تطرحه لنا القصة، فهي لا تعرفنا على واقع سالم الطبقي، أو على طبيعة عمله، هنا نجد تعارضاً بين الواقع الفني والواقع الموضوعي، وهو تعارضٌ يقلل من صدق العمل وفعاليته.. تستمرُ القصة في تصوير واقع القرية، في إحدى السهرات التي شارك بها سالم ووالده مع رجالٍ آخرين في بيت حمدان الناطور -والد ربيعة- يتشعب الحديث ليصل إلى الأرواح والشياطين ثم تذكر «مغارة السنديانة» مأوى العفاريت -التي لا يستطيع أن يدخلها ليلاً أحد لأن العفاريت ستمسكه -لاحظ اتكاء القاص على حكاية شعبية متوارثة -«حنتش بنتش واللي بلحق بنتش»- وهذا ليس خطأ- إنه إعادة صياغة الواقع بشكلٍ لا يعرض لماديّات الواقع القائم فقط، وإنما لتراثه وروحانياته كذلك- هنا يرى سالم فرصةً مواتيةً لإبراز نفسه ولإقناع ربيعة بشجاعته وفرادته بين شباب القرية -مما يساعد على تعلقها به- فيصر على الذهاب إلى المغارة وزراعة وتد فيها، ومع كل محاولات الحضور لتثنيه عن عزمه هذا، ولكنهم يسكتون إزاء إصراره، يتناول عوداً، يشذبه بشبريته وينطلق في الظلام، هنا نلمح قدرة القاص على التصوير الدقيق لرعب البطل والحالة النفسية التي داهمته حينما أصبح وحيداً في الظلام في طريقه إلى المغارة «وما أن وطئت إحدى قدميه تراب الزقاق، ولمح العتمة المطبقة حتى تراءت له الأشباح ضخمةً رهيبةً سوداء، لا يظهر منها سوى أسنانها اللامعة، وبريق أعينها المتوهج»(21) -لاحظ الوصف الشعبي للعفاريت، وحضورها النفسي -يتابع القاص وصفه لحالة سالم عندما اقترب من المغارة «وعندما لمح الظلال الكثيفة السوداء للسنديانة الملاصقة لباب المغارة وتيقن من اقترابه من لحظة الحسم، بدأ قلبه يخفق برعبٍ ساحق وجفّ ريقه»(22) دقة التصوير تنسي القارئ الحكاية الشعبية فنلتحم مع سالم ونتابع خطاه في المغارة، «يدخلها، ينتقي حجراً، ويثبت الوتد في أرضها وعيناه مبحلقتان في العتمة، وينهض قائلاً العبارة الشعبية (حنتش بنتش واللي بلحق بنتش) وهمّ بالانصراف لكن قوة لا يعرفها سحبته من الخلف، وأوقعته فوق الأرض فاقداً وعيه»(23).

لقد انهار سالم، فهل أمسكته العفاريت؟ بالطبع لا، فالقاص بخطه الواقعي لم يمض لهذه المقولة أصلاً، يظهر لنا ما حدث لسالم في نهاية القصة حين يقول «ولما أوصله الرجال إلى البيت ووجدوا أن طرف قمبازه ممزق عرفوا أن سالم قد

دق الوتد فيه وفي الأرض» وهنا نتعرف على أسباب إمساك سالم وسقوطه. ولكن القاص لا يثق على ما يبدو بفهم القارئ، فهو يتدخل في هذه الجملة لإقناعنا بما حدث قائلاً في جملة زائدة في حضورها «مما أدى إلى وقوعه عندما هم بمغادرة المغارة، ولم تكن الأشباح سبباً في ذلك»(24) هذا التدخل القصدي من الكاتب قلل من جمالية القصة التي تنتهي بـ «ومع هذا فلم يجرؤ رجلٌ واحدٌ في القرية على القول إن مغارة السنديانة فارغة ولا أشباح فيها»(25).

القصة كما نرى تصويرٌ لواقع القرية -عبر تصوير لعلاقاتها مع الأشباح، صحيحٌ أن القصة تنقد هذا الواقع، الإيمان بالغيبيات والعفاريت -أثناء تسجيلها للحدث، ولكنها لا تقدم رؤيةً بديلة، أو مؤشراً على حركة مجتمع القرية، لقد قدمت لنا شخصيةً مهزومة، فشلت في التعامل مع واقعها، معتمداً في ذلك على إعادة صياغة إحدى الحكايات الشعبية، ولكن شخصية سالم تبقى ذات سحنة شعورية عالية، نعيش معها أدق حالاتها، وتترسخ في أذهاننا، مما يؤكد امتلاك القاص لتقنيات العمل القصصي، وإن اعتمد هنا على أشكالٍ بسيطةٍ ممثلةٍ بالوصف السردي، والحوار البسيط، واستعمال لغةٍ هي مزيج بين الفصحى والعامية.

نكتفي بهذين النموذجين من قصص فخري قعوار الواقعية التي تصور مجتمع القرية، وننتقل لمناقشة بعض قصصه التي عالجت قضايا سياسية واجتماعية بشكل أكثر تحديداً مكانياً وزمانياً.

المشي بهدوء في الطين (26)

يحاول الفنان في ميسرته الواقعية أن يقرأ حركة واقعه في معطياته المكانية -الجغرافية- المتعددة، وفي مجتمعنا نميز بين ثلاث تجمعات -أساسها القرية- ثم -المدينة- وأخيراً المخيمات كنقاطٍ متعددة هنا وهناك.

«المشي بهدوء في الطين» قصةٌ تتناول عائلةً في المخيم، طُردت العائلة من وطنها بعد أن حارب الجد مضطهديه الصهاينة، واستشهد فحمل ابنه -أبو العائلة- السلاح بعد أبيه واستشهد بدوره، وخرجت العائلة بعد النكبة لتعيش في أحد المخيمات.

عاكف الابن الأكبر، تقع عليه مسؤولية إعالة الأسرة، ومع أنه يعي ماضيه جيداً والدور الذي قام به جده ووالده، لكن حياة المخيم فرضت عليه ضرورة البحث عن مورده لهذه العائلة، يفكر في فتح مقهى، لكن رأس المال هو المشكلة، يحاول إقناع والدته ببيع دجاجاتها و«عصملياتها» لتوفير رأس المال المطلوب، فترفض بشدة في البداية لكن الجوع يغير قناعتها « لقد أقنعها الجوع بصواب فكرتي، الجوع شيءٌ بشع»(27) يصنع عاكف مقهاه من ألواح الصفيح ويفتتحه باسم مقهى النازحين، يُطّل الشتاء والأمطار -التي تشكل رمزاً ودلالة للخير والعطاء- نجدها تتغير في ظروف المخيم لتصبح رمزاً للدمار والطين والسيول الجارفة والبرد الذي ينخر العظم(28). «عاكف يستقبل المطر بامتعاض ولكنه حين يراقب «سقف» مقهاه ولا يجد مسرباً لنقطة المطر إلى الداخل، يطرد هذا الشعور، وبعد انتهاء يومه يغلق مقهاه ويعود إلى البيت والسماء بدأت حبالها، ينام في فراشه حالماً بليالي رمضان، ليالي الصيف حينما يزدهر عمله ويزداد دخله، «عندما صحا من نومه والظلام ما زال يغطّي كل شيء، فكر بالذهاب إلى المقهى للاطمئنان عليه، واستطاع أن يقدّر أنه على مقربةٍ من المقهى، لكنه لم يلاحظ له ظلاً كثيفاً أسود مما جعله يشعر بفجيعته وأشعل عود الثقاب الذي لم يدم اشتعاله أكثر من ثانية.. لكنه استطاع أن يلمح ألواح الصفيح مكومة فوق بعضها»(29). هذا الوضع فجر لدى عاكف غضباً كالحقد، فاحتار ماذا يفعل «وسار بخطواتٍ بطيئةٍ في الطين -حين قفزت في خاطره كلمات أمه وهي تحدث الصغار عن جده وأبيه»؟

إذن يقدم القاص لنا، استحالة الحياة أمام شباب المخيم، الحياة بشكلها العادي.. إنهم مطالبون بشيء آخر ذلك الذي فعله الجد والأب، وهو القتال من أجل الوطن الذي أصبح بعيداً.. وهنا نتساءل هل جاء هذا الطرح متساوياً مع خط القصة العام؟

هل ترانا نعتبر إحساس عاكف وتذكره حديث أمه موقفاً مقاوماً، أم تراه موقفاً يائساً. النموذج المقاوم ليس ذلك الذي يقاتل عسكرياً فقط، إنه ذلك الذي يناضل من أجل مستقبل مشرق، القصة طرحت العائلة في حالة الجوع.. الجوع هو الذي أقنع الأم، ترى أما كان الأولى أن يشير القاص إلى صمود عاكف وإصراره على التحدي والاستمرار من خلال تحدٍ حتى للطبيعة ممثلاً بإعادة بناء المقهى.

طبعاً نحن لا نرفض توجه عاكف، على العكس إنه الأمل والحلم الذي نعيشه وقد فجر الواقع حالاتٍ إيجابيةً فاعلةً من تربة المخيم نفسها، لكن العمل الفني يبقى محكوماً بظروفه، هذه الظروف التي اختارها القاص بمحض رغبته، عائلةٌ فقيرةٌ معدومة، رأس المال وُضع في المقهى، زال المقهى، قلبته الريح.. الحل يبدو في القصة وكأنه جاء غريباً هروبياً أكثر منه مقاوماً.

اللغة في القصة أيضاً تميل إلى العادية، وإن كنا نجد بعض المبالغات في الوصف بحيث تأتي غير متناسبةٍ مع محور القصة العام وبساطتها مثل «وانسحبت باحتشام بالغ» لاحظ احتشام بالغ -وفي موقع آخر «حتى يهبط بنا إلىّ الصفر من جديد» ثم «وربطت طرفه الآخر بحجرٍ ليس صغيراً»(30). على أننا نلاحظ -مع وجود هذه الثغرات- دقةً في الوصف، لنأخذ مشهد تصوير الطفل الذي هم بالبكاء أثناء غضب والده على عاكف «همّ أحدهم أن يشارك أمه البكاء فمغط فمه وصرّ عينيه حتى بدتا كخطين أسودين قصيرين على استقامةٍ واحدةٍ في وجهه الشاحب ولكنه لم يبك واكتفى بأن تمخط بكمّ ثوبه وانصرف»(31). لاحظ دقة وصف تعابير وجه الطفل، هذه المواقف التصويرية يجيدها فخري بشكلٍ مميز، أما بنية القصة فنجدها بسيطةً وعادية اعتمدت على المزج بين الوصف السردي والحوار مع تصويرٍ لحالات تداعيات البطل -عاكف- عن طريق تدخل الكاتب نفسه، لوصف حالته وأحاسيسه.

القصة يمكن تصنيفها ضمن الواقعية التسجيلية، صحيحٌ أن القاص حاول تطوير بطله -الذي بقي مع ذلك شخصيةً نمطيةً عادية- ولكن هذا التصوير في نهاية القصة جاء غير ملتحمٍ مع جو القصة العام.

«الرجال يمرون من هنا» (32)

كما أشرت في المقدمة فإن فخري قعوار حين يتعامل مع بعض القضايا الاجتماعية والسياسية فإنه قد يخطئ في معالجتها، ونحن لا نفترض سوء النية في مثل هذا التعامل، ولكن ما ورد في قصة «الرجال يمرون من هنا» يستحق المناقشة لإبراز ما توصله هذه القصة من جهة، وما هي الأخطاء التي يرتكبها القاص أثناء تعامله مع موضوعه من جهة أخرى.

وإننا إذ نناقش هذه المسألة، فإننا نقف مع مقولة «أن الأدب يعتمد على التجربة الفعلية، والقرارات ليست بديلةً لذلك مهما كانت حسنة النية»(33)

لقد توجه فخري في قصته هذه -وقد كتبها سنة 1967 وهذا مؤشرٌ على اهتمام فخري بالنموذج المقاوم وحرصه على طموحه في قصصه -إلى رجال المقاومة الفلسطينية سنة 1936 كما هو واضحٌ من الإهداء ولكنني أرى أنه ومع صحة هذا التوجه وضرورته سابقاً وحالياً فإن الكاتب يجب أن يكون حذراً في تعامله مع هذه المسألة.

رائد -بطل قصة- شابٌ أنهى السابع الابتدائي- والده يعمل مع الثوار -والأسرة فقيرة الحال كمعظم الأسر

الفلاحية في تلك الفترة نتيجةً لسياسة بريطانيا الاقتصادية التي اتبعتها في البلاد لإفقار الفلاح ودفعه إلى ترك الأرض - يرتبط رائد بعلاقةٍ بريئةٍ مع -شريفة- ويخطط للزواج منها، ولمساعدة أسرته، طموحه «ككل أبناء جيله الذين لم يتجاوزوا العشرين عاماً يحلم بالوظيفة والراتب والمستقبل»(34)، هنا الخطأ الأول في التعامل، فافتراض القاص أن الجيل الشاب كان يحلم بالوظيفة والراتب مع من «مع النظام الإنجليزي الدقيق في الترفيع وزيادة الراتب»(35)، هنا الخطأ الثاني، فالتعامل مع الاستعمار لم يكن خاصية جيل الثلاثينيات -كما صوره لنا القاص- طبعاً مع افتراض حسن النية على الدوام.

يحاول رائد العمل في مركز بريد القرية، وقد طلب من والده -الثائر كما طرحته القصة «وأبوه قد صار في الجبل، ملتقى الثوار»(36) أن يذهب معه لمدير البريد لمساعدته في الحصول على عمل، هنا يقع القاص في خطأ ثالث في تصويره تعامل الثائر مع مدير البريد -في بداية اللقاء «كان صوت أبيه الثائر «مدبب كالصخر» وينطلق من فمه بخشونة وسخونة كمدفع سريع الطلقات»(37) وبعد أن يخبره المدير بوجود من سبق ابنه في تقديم الطلب يتغير صوت والده «خفت صوته وتضاءل... وطفق والده يحاول إقناع المدير بحاجة ابنه للعمل»(38) وحين يحتج المدير بأنه إذا قدم ابنه مكان من سبق فإن ذلك سيغضب المسؤولين، نجد الوالد يلجأ إلى الرجاء «فمال صوته الخشن الساخن الهدار إلى الرفق والضراعة، ثم تحول الرجاء إلى استجداء وتوسل»(39) هنا نتساءل -هل يحق للفنان - أي فنان- أن يصور الثائر ضمن هذه الرؤية الانتهازية في التعامل؟ وحتى لو افترضنا أن هنالك حادثاً حقيقياً قد وقع وسمع عنه القاص، وهو افتراضٌ نادر الحدوث ولا يُشكّل قاعدةً فإنه لا يجوز إطلاقاً للكاتب أن يعمد إلى تصوير الشخصية المقاومة على أنها شخصيةٌ مرضيةٌ انتهازيةٌ في تعاملها.

لنتابع سير القصة سنجد أن توسلات الوالد نجحت في إقناع المدير فيحول رائد إلى الفحص الطبي وهنالك تبين حاجته إلى نظارة طبية ولما لم يكن بمقدور الأسرة أن توفرها له فقد وظيفته -الحلم- إزاء ذلك تُغلقُ الطريق في وجه رائد فيضطر للالتحاق بالثورة مع والده -لكن والده يرفض بحجة أن ابنه صغير، ولكن إصرار الولد على الالتحاق بالثوار يظهر من تسلل الولد خفيةً وراء أبيه في طريقهما إلى الجبل.

إننا بدورنا نتساءل؛ فمع اعترافنا بالعامل الاقتصادي كعامل رئيسي يدفع الشخوص حياتياً في الواقع -لأخذ مواقف ثائرة، ورافضةً لواقعها، ولكن ميزة النموذج في الفن أنه يعمم، أننا نقرأ العام من خلال الخاص -فهل يا ترى نجح القاص في تصوير أسباب التحاق الأب ووالده بالثورة.

نحن لا ننكر العامل الاقتصادي، ولكنا نقول أنه في ظروف التحرر الوطني والدفاع عن الأرض في ظروف مناهضةً للاستعمار، تتضافر العوامل مجتمعةً بما فيها العامل الاقتصادي لفرز حركة الفعل الثورية.

«إن الأدب ينبغي أن يتضمن مفهوماً عن الشيء السوي، وإذا كان له أن يضع التشويه فإن عليه أن يضعه في موضعه الصحيح، أي أن نراه على أنه تشويه»(40). على العكس نجد فخري في قصته قد قلب الأشياء، فقد طرح لنا السوي بشكل مشوه وأوصله لنا مشوهاً، وهذا ما أعطى تماماً، أي أنه قلبَ الحالة رأساً على عقب.

فنياً نجد أن القصة تعتمد -أسوةً بزميلاتها من القصص ذات النهج الواقعي- على الوصف السردي وإدخال الحوار بين السرد، كل ذلك بلغة بسيطة، تتفق مع نوعية وعي شخوصه، على أننا وكنتيجة نقول -أن فخري- ومع امتلاكه الجيد لأدواته الفنية -لم يستطع أن يطور موضوع قصته لتعطينا مضموناً ثورياً، كذلك الذي طمح الكاتب في أن يوصلنا إليه، ومن هنا كان مدخلنا لمناقشة هذه القصة، بأن القرارات «حتى ولو كانت حسنة التوجه لا تُبدع أدباً، بل التجربة الحقيقية هي التي تُساعد الفنان على الغوص في موضوعاته لإعطاء مضامين ثوريةً متطورة».

* * *

«الكلب» (41)

كما أشرت في المقدمة، فإن المتتبع لنتاج فخري قعوار يلاحظ ميله إلى التنويع في أشكاله وأساليبه الفنية، فمن واقعية تسجيلية إلى ميل لاستخدام الرمز، ونلاحظ أنه يطرح رمزه بأسلوبين، الأول إيراد أحداث قصة واقعية بجزئياتها الصغيرة ولكنها تحمل في دلالاتها أبعاداً رمزية بمعنى أن الدلالات الرمزية نحسها في ثنايا القصة. كما هو الحال في قصة الكلب، أو يلجأ إلى تقديم قصة رمزية بكافة جوانبها كما في قصة «افتحوا أفواهكم واهتفوا معي باسم باولا» التي سنعمد إلى مناقشتها لاحقاً.

في «الكلب» يقدم لنا فخري لوحة فنية واقعية في مظهرها الخارجي، تصور حياة أحد الأحياء عن طريق اللجوء إلى ضمير المتكلم، فالطفل «راوي الحدث» يتولى تقديم جوانب القصة، الدخول في القصة يُظهر أبعاداً يحملها وجود الكلب «كان جالساً على مؤخرته، وشمس الشتاء الدافئة تنعكس على وبره الأبيض الخشن.. ويتثاءب مرة أخرى فرأيت صفين طويلين من الأسنان»(42). إذن تبدأ القصة بتقديم صورة عن الكلب الذي أرعب صغار الحي فهو-الكلب- لا يحب الأطفال فيطاردهم ويعضهم أينما شاهدهم -ملاحظة تستحق التدقيق في القصة ألا وهي إشارة الطفل -البطل- إلى أن الكلب لا يقرب الكبار، وإنما يلاحق الصغار فقط، ليس لضعفهم بل لأنهم أطفالٌ لا يحبونه، وهي دلالةٌ تحمل بعداً معيناً ألا وهو رضوخ الكبار لأداة القمع المتمثلة -بالكلب - فالقاص يرى أن الأطفال الصغار -الجيل الجديد- هم جيل التمرد ورفض أمراض الواقع.

نستمر مع القصة، ليقدم لنا الطفل -الراوي- أحداث القصة، فجأةً سمع صوت صياح وضجيج، وتجمع الناس في الطريق الترابية التي يرابط الكلب على رأسها ليتبين أن الكلب قد «عض» ميسون -صديقة الطفل- للمرة الثانية، هذا الوضع يستثير أهل الحي ليس الصغار وإنما الكبار أيضاً، فيتقدمون إلى بيت أبي شطارة -صاحب الكلب وعلى رأسهم والد ميسون- حاملاً بندقيته.

لقد ثار الحي بكامله ضد وجود الكلب -أداة القمع في الحي- فيتقدم والد ميسون إلى بيت أبي شطاره يدخله -وأبو شطاره تطرحه لنا القصة شخصاً غامضاً مخيفاً، فهو يعاشر الشياطين ولا يظهر في مجتمع الحي -هنا يبدأ القاص عن طريق الطفل الراوي- ورصد التعليقات التي تدور - بتصوير حالة القلق التي يعيشها المجموع على والد ميسون الذي دخل إلى بيت أبي شطارة، فيتوقعون موته، ولكنه بعكس توقعاتهم يخرج باسماً -لقد وافق أبو شطاره على قتل الكلب- السيد لا يواجه المجموع، فيُضحّي بأداة قمعه المتغيرة. يتقدم والد ميسون يربط الكلب والدم ينزف من فمه -لأن أم ميسون كانت قد أطعمته عجيناً مخلوطاً بمسحوق الزجاج- ويختلف القوم في طريقة قتل الكلب، ليتفقوا في النهاية على استعمال البلطة، تصويراً لحالة الحقد التي يحتبسها أهل الحي تجاه الكلب، أداة القمع -يربطون الكلب بشجرة ضخمة، وينهال عليه والد ميسون بالبلطة فلا يقتله إلا بعد استعمال الضربة الثالثة- يحييه المجموع على حسن صنيعه، ويعودون مرحين تسبقهم ميسون وصديقها الطفل الراوي - فرحين لموت الكلب، ولكن المفاجأة كانت عندما اقتربوا من بيت أبي شطارة «فتوقفنا معاً، عندما رأينا كلباً جديداً ضخماً، يجلس على مؤخرته، وأشعة شمس الشتاء الدافئة تنعكس على وبره المبقع بالبنّي والعسلي، وكان ينظر باحتقار وتحد، تراجعنا حتى التقينا بالآخرين»(43). وهكذا ينتهي الحدث لتقدم لنا القصة في مظهرها الخارجي مشهداً لحركة الواقع ولكنها تحمل دلالات رمزيةً عميقة.

فالكلب -أداة القمع- وهي أداةٌ متغيرةٌ بطبيعتها، فالمهم ليس هي بحد ذاتها ولكن عملها، ومن هنا فتغييرها ممكن، وقتلها لا يحل المشكلة لأن هنالك أدواتٌ أخرى للقمع لا تلبث أن تجيء.

وأبو شطارة السيد -صاحب الكلب- الذي لا يراه أحد، ولكن يرهبه الجميع، هنا أتذكر إحدى المقطوعات النثرية التي درسناها في أحد كتب المطالعة في المرحلة الإلزامية في بداية الستينيات -حيث قدم لنا الكاتب- لم أعد أذكر اسمه، وأظنه محمود تمور، قصة -«كلب أبو عرب»(44) وإن كان بأسلوبٍ ونتيجةٍ مغايرين. لكن إمكانية خلق نقاط التقاء بين العملين واردة.

والقصة عموماً تستطيع أن تخلص منها ما جاء في بيت الشعر العربي:

لا تقطعن ذنب الأفعى وترسلها

إن كنت شهماً فأتبع رأسها الذنبا

العمل بسيطٌ في تكوينه ويكاد يقترب من المباشرة، مما يقربها من القارئ، اللغة فيها بسيطةٌ وسهلة، ولكنها متينة، مزج القاص فيها بين الوصف السردي والحوار -وهو الأسلوب الغالب ليس عند فخري فقط، ولكن عند معظم قصاصينا- لتقديم صورةٍ عن واقع أحد الأحياء ببعديه الرمزي والمباشرة.

«افتحوا أفواهكم واهتفوا معي باسم باولا» (45)

هنا نلتقي مع عملٍ رمزيٍ بمكوناته كافة، «باولا» الرمز الأسطورة الحلم، بدأ الكاتب عمله بدخولٍ موفق -ندر أن نجده حتى في قصصنا المحلية «أيها الناس ها أنذا أقف أمامكم عارياً مثلما انزلقت من فرج أمي، لا أحمل سيفاً ولا رمحاً ولا قنبلةً يدوية ولا أريد أن أريكم غزارة الشعر على كتفي... لا أريد هذا، وإنما تخلصت من ملابسي احتجاجاً على اعتقال باولا»(46). هنا نتساءل من هي باولا؟ الكاتب يصور لنا عن طريق جملٍ ذات تركيبٍ شاعريٍ مميز «كلكم تعرفونها، باولا، نعم، على الأقل تسمعون عنها من الإذاعة والتلفزيون، ويذكرها الخطباء أثناء صياحهم بالكلام الأجوف، ويسأل المعلمون طلابهم عنها في المواضيع الإنشائية، باولا المسكينة كعصفورةٍ منتوشة الريش في عينيها عطشٌ للينابيع المجهولة وفي قلبها حزنٌ على السواقي العارية»(47).

ويستمر القاص عن طريق استخدام جمله الشعرية المركزة في تقديم باولا -فهي بالإضافة إلى ما سبق حزينةٌ باكية، وهي سجينة الرجل الخصي الغامض، وهي في المقابل معشوقة كل الرجال، يحاولون الوصول إليها، ولكن كل من حاول عاد «مهاناً موجعاً بضلع مكسور أو مؤخرة تقطر دماً وعين مفقودة» البطل يحاول الوصول إليها، بعد أن يتجاوز الصعاب كافة يستطيع الوصول، يتسلق السور الفولاذي الذي يحجزها فيحاورها معلناً حبه لها وهي تكره هذا الحب، ولكنها لا تستطيع، لذا فهي تطالب بقتل الرجل الخصي الذي يسجنها «أريدكم أن تقتلوه لأخرج» ويستمر القاص في تصوير عودته.

«وبدأت أزحف عائداً، ولكني توقفت مبهوتاً وفاقداً الوعي عندما علا صراخ باولا من لطمات الخصي، وحذفني بحجرٍ كاد أن يحطم مفصلاً غضروفياً في عمودي الفقري»(48)، لينهي القاص عمله قائلاً «وختاماً أيها الناس، افتحوا أفواهكم، واهتفوا معي باسم باولا واحملوني على أعناقكم حتى نقتحم السور»(49).

إذن، العمل في مظهره الخارجي ما هو إلا قطعة نثرية ممتازة بجمالية لغتها الشاعرية وتركيزها، ولكن لو حاولنا التعرف على الدلالة الرمزية لشخصية -باولا- وأن نبحث عن معاني الكلمات والأوصاف التي طرحها القاص، وضمن ظروف مجتمعنا العربي فإننا نميل إلى اعتبارها -باولا- رمزاً أو دلالة لفلسطين التي نسمع عنها كثيراً، ونتحدث عنها أكثر، لتنتهي القصة بدعوةٍ صارخة، بضرورة عدم الاكتفاء بالهتاف باسمها فقط، وإنما التقدم الجماعي، دون تحديد كيفية وشكل هذا التقدم لتحريرها.

يُدين القاص الواقع عبر عرضه لحركته متهماً إياه بالتسليم والاكتفاء بالصراخ والبطل بدوره محطمٌ يقترب من الحالة الانهزامية؛ فهو خاف «الخصيّ»، ويفقد وعيه حين يسمع صوت باولا المعذب من ضربه لها، والنداء في النهاية جاء عبثياً لأن حركة الواقع في القصة لا تعطي مؤشراً على ابتداء التحرك الجماعي.

هل يشكّل هذا العمل قصةً فنيةً أم أنه يبقى ضمن دائرة التصوير الجميل لإحساسات البطل وملاحظاته، بمعنى هل يملك هذا العمل مقومات القصة، إنني أميل إلى استبعادها من كونها قصةً فنية، إنها تصويرٌ شاعريٌ لإحساسات الفنان في لحظةٍ نفسيةٍ معينة، وهي تُشعرنا بالحس الذاتي لدى الفنان، ذلك «أن الفنان ذا النزعة الذاتية يسرع بنقل وقائع الحياة وظواهرها حين يصطدم بها إلى مجال التجريدات الشعرية»(50) صحيح أن جمالية اللغة والتركيب البنيوي لجمالها يعطيها حضوراً خاصاً، ولكنها تبقى خاطرةً شعرية أكثر منها قصةٍ قصيرة لافتقارها إلى الحدث والتنامي واكتفائها بالإشارة إلى الأشياء من الخارج دون إيغال في تحديد العلاقة وظواهرها، ومقوماتها، ودون تحديد لحالة الفعل الخارجية، ومع كل هذا فإن باولا تبقى في جزء منها كما طرحها القاص، الحب، الحلم -الأسطورة- التي يتوجب علينا جميعاً التوجه لتخليصها.

« شجرة معرفة الخير والشر» (51)

«التجديد في الشكل مرتبطٌ ارتباطاً وثيقاً بالتجديد في المضمون، فالوسائل التي يتم بواسطتها إيجاد الشكل ليست غايةً بذاتها، إن مصدر التجديد في المضمون والشكل كليهما هو.. الواقع نفسه الذي يضع في تطوره أمام الفنان أخلاقاً وصداماتٍ تستلزم بطبيعة الحال أشكالاً جديدةً من التعبير»؟(52)

ضمن هذه الرؤية في التعامل مع العمل الفني نتساءل ترى هل أفرز الواقع معطياتٍ وصداقاتٍ جديدة استوجبت لدى الفنان تراجعاً في أشكاله -بل هروباً- من الأشكال والمضامين الواقعية إلى عالم اللامعقول؟.

صحيحٌ أن ضغط الظروف الموضوعية قد يجبر الفنان على أن يغير من أساليبه كالاعتماد على الرمز لإيصال المراد، لكن أن يصل الكاتب إلى حالات التشوه واللامعقول في تعامله الفني، فإنه يبقى غير مبررٍ مهما كانت الظروف، ببساطة أنها تقتل عملية الإيصال وتلغي دور الفن في صياغة الوجدان العام للجمهور وفي خلق التوجهات الصحيحة لديه وتحوله إلى عبثٍ واستسلام ورفضٍ غير مبررٍ لواقعه غير المدرك.أقول هذا كمدخلٍ لمناقشة قصة «شجرة معرفة الخير والشر» -والتي تمثل مرحلةً جديدةً في كتابات فخري -وهي ما أستطيع أن أسميه المرحلة التجريدية التي تبعده عن قارئه وتلغي دوره الاجتماعي.

للدخول في القصة نستطيع قسمها إلى قسمين -في القسم الأول نتعرف على البطل -الكاتب نفسه- فالقصة تطرح كمعظم قصص فخري الأخيرة بضمير المتكلم، البطل نجده في أحد المطاعم، حضوره إلى المطعم يثير العجب لدى الحضور، فهو قد نشرت صورته في الصحف وأعلن أنه مطلوب للدوائر الأمنية لأنه قام بأعظم عملية سطو في التاريخ، ثم يتقدم منه رجلٌ أسمر الوجه قائلاً «هل أنت جريءٌ إلى هذا الحد؟ فتطلعت إليه باستفهام، ثم أضاف فعلت ما فعلت، وتدخل في محلٍ عامٍ كهذا»(53).

بعد أن يتعرف البطل على وضعه وأنه مطلوب للأمن، يطلب من النادل إحضار السكين التي يقطعون بها اللحم، يحضرها النادل على طبق من القش، يأخذ البطل السكين يقطع بها رأسه، ويضع الرأس على طبق من القش، يقدمه إلى الرجل الأسمر طالباً منه تسليم الرأس إلى الدوائر الأمنية

«قمة الاستسلام والخنوع» ولكنه يطرحه بطريقة فانتازية. الرجل الأسمر يرفض في البداية لأنه لا يحب أن يستسلم أحدٌ للشرطة، كما أنه لا يرغب في المكافأة، لكن البطل يقنعه فيحمل الطبق وعليه الرأس ويطلب من البطل أن ينتظر. فقد يحتاجون أجزاء من جسمه، فيوافق، يذهبان إلى الدائرة، يستقبلهما الشرطي بفتورٍ ويتصفح أوراقهما، يحاول الرجل الأسمر العودة ولكن الشرطي يصرّ على قبول المكافأة، يزداد رفض الرجل، فيتقدم منه شرطي آخر، يضع الحديد في يديه ويسوقه إلى الداخل ثم يأخذ الشرطي البطل ورأسه إلى سراديبَ معتمةٍ متعرجةٍ وطويلة ليلقي بهما في غرفةٍ مستطيلةٍ معتمة.

هنا ينتهي المشهد الأول، ومعظمه يقوم على الوصف السردي والتداعي. في القسم الثاني نلتقي مع البطل في سجنه المعتم عبر حوارٍ يدور بينه وبين شخصيةٍ غامضة، فنعرف من الحوار إشارة القاص إلى حواء وآدم وعلاقتهما مع الخالق حينما خالفا تعاليم الله وأكلا من شجرة المعرفة. الشخصية الغامضة تُدين البطل لأكله من الفاكهة الحمراء، ولتوزيعها على العتّالة وماسحي الأحذية والشحادين -إشارة لالتزام البطل- هنا نجد العلاقات شبه محدودة يستطيع الدارس إمساكها -البطل يدعي عدم الفهم- يستمر الحوار لنصل إلى طلب الموت للخلاص من هذه الحياة «أعني أنني مدفون في الحياة فليأت دفني في الموت الأبدي على يديك»(54) هنا نلاحظ قمة الإحساس بالهزيمة والانسحاق والتسليم للواقع -لكن الشخصية الغامضة ترفض إنهاء حياته، فحتى هذا الأمل أصبح بعيداً أمام بطلنا المستسلم -فيكتفي الشخص الغامض بتهديد البطل بأنه سيشّهر به في وسائل الإعلام المختلفة مدعياً بأنه ارتكب الخطيئة الأصلية، وتعلم مضاجعة النساء، وإن لعنته ستبقى تطارده. بعد انسحاب الشخص الغامض نجد القاص يصرخ منهياً القصة «أبانا هل تُثير راحتي غضبك وهل يغضبك.. وهل تغضب من رجلٍ خبزه كفاف يومه، ويضيف.. أبانا.. إن نفسي حزينة حتى الموت»(55) لتنتهي القصة بإبراز الجانب الاستسلامي والمهزوم في حياة البطل وانتصار ذلك الشخص الغامض عليه.

وإذا كانت العلاقات تبدو واضحةً في دلالتها في المشهد الثاني من القصة فإننا نجد أن عماد القصة يقوم على تقديم صورةٍ مشوهةٍ ولا معقولة لحركة الواقع الذي يقتل كل الأشياء الجميلة في الإنسان، لتنتهي القصة بطرح صورة الاستسلام والهزيمة أمام هذا الواقع غير المعقول.

* * *

الهوامش:

1- هذه دراسة شاملة لمجموعات فخري قعوار الثلاث الأولى في عطائه وهي «3 أصوات و «لماذا بكت سوزي كثيراً»، و«ممنوع لعب الشطرنج».

2- «3 أصوات» مجموعة مشتركة «خليل السواحري، بدر عبد الحق، فخري قعوار»، عمان 1972.

3- فخري قعوار «لماذا بكت سوزي كثيراً» ص39.

4- القصص الخمس المذكورة من مجموعة «ممنوع لعب الشطرنج» الصفحات 35، 29، 47، 61، 52.

5- فخري قعوار «ممنوع لعب الشطرنج» ص69.

6- أقصد لهجة المثقفين.

7- فخري قعوار «لماذا بكت سوزي كثيراً» ص35.

8- فخري قعوار، المجموعة نفسها، ص54.

9- فخري قعوار، المجموعة نفسها، ص54.

10- فخري قعوار، القصة نفسها، ص74.

11- «لماذا بكت سوزي كثيراً» ص47.

12- «لماذا بكت سوزي كثيراً» ص47.

13- جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ص8.

14- فخري قعوار «3 أصوات»، «حكاية إبريق الزيت» ص71.

15- فخري قعوار، القصة نفسها، ص74.

16- فخري قعوار، القصة نفسها، ص74.

17- فخري قعوار، القصة نفسها، ص75.

18- فخري قعوار، مجموعة «لماذا بكت سوزي كثيراً» ، «مغارة السنديانة» ص7.

19- فخري قعوار، «ممنوع لعب الشطرنج» ، «لا وقت للموت» ص16.

20- فخري قعوار، مجموعة «لماذا بكت سوزي كثيراً» ، «مغارة السنديانة» ص8.

21- فخري قعوار، «لماذا بكت سوزي كثيراً» ص12.

22- فخري قعوار، «لماذا بكت سوزي كثيراً» ص12.

23- فخري قعوار، «لماذا بكت سوزي كثيراً» ص13.

24- فخري قعوار، «لماذا بكت سوزي كثيراً» ص13.

25- فخري قعوار، «لماذا بكت سوزي كثيراً» ص13.

26- فخري قعوار، مجموعة «3 أصوات» ، «المشي بهدوء في الطين» ص81.

27- فخري قعوار، مجموعة «3 أصوات» ، «المشي بهدوء في الطين» ص84.

28- تتضح الدلالة الجديدة للمطر محللة بشكل بارز عند قاص آخر هو إبراهيم العبسي.

أنظر مجموعة المطر الرمادي. وعربياً بشكل أكثر بروزاً عند «أديب نحوي» في روايته «عرس فلسطيني».

29- فخري قعوار «3 أصوات» ، «المشي بهدوء في الطين» ص86.

30- فخري قعوار «3 أصوات» ، «المشي بهدوء في الطين» ص83.

31- فخري قعوار «3 أصوات» ، «المشي بهدوء في الطين» ص82.

32- فخري قعوار، مجموعة «لماذا بكت سوزي كثيراً» ، «الرجال يمرون من هنا» ص29.

33- جون لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة ص141.

34- فخري قعوار «لماذا بكت سوزي كثيراً» «الرجال يمرون من هنا» ص30.

35- فخري قعوار «لماذا بكت سوزي كثيراً» «الرجال يمرون من هنا» ص30.

36- فخري قعوار «لماذا بكت سوزي كثيراً» «الرجال يمرون من هنا» ص30.

37- فخري قعوار «لماذا بكت سوزي كثيراً» «الرجال يمرون من هنا» ص32.

38- فخري قعوار «لماذا بكت سوزي كثيراً» «الرجال يمرون من هنا» ص32.

39- فخري قعوار «لماذا بكت سوزي كثيراً» «الرجال يمرون من هنا» ص32.

40- جورج لوكاش معنى الواقعية المعاصرة ص38.

41- فخري قعوار، مجموعة «ممنوع لعب الشطرنج» ، «قصة الكلب» ص35.

42- فخري قعوار «ممنوع لعب الشطرنج» القصة نفسها ص36.

43- فخري قعوار «ممنوع لعب الشطرنج» القصة نفسها ص46.

44- الحكاية موجودة في كتب المطالعة القديمة التي كانت مقررة لطلبة المدارس الابتدائية الأردنية - حاولت الحصول عليها فلم أستطع.

45- فخري قعوار، «ممنوع لعب الشطرنج» قصة «افتحوا أفواهكم...» ص47.

46- فخري قعوار، «ممنوع لعب الشطرنج»، القصة نفسها ص48.

47- فخري قعوار، «ممنوع لعب الشطرنج»، القصة نفسها ص48.

48- فخري قعوار، «ممنوع لعب الشطرنج»، القصة نفسها ص52.

49- فخري قعوار، «ممنوع لعب الشطرنج»، القصة نفسها ص52.

50- أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ص216.

51- فخري قعوار، «ممنوع لعب الشطرنج» ، «قصة شجرة معرفة الخير والشر» ص69.

52- أسس الجمال الماركسي اللينيني ج2 ص54.

53- فخري قعوار «شجرة معرفة الخير والشر» ص70.

54- فخري قعوار، نفس القصة ص79.

55- فخري قعوار، نفس القصة ص79.

رواية « لا تُغرب الشمس » ودورة الإبداع المعكوس

محمد سلام جميعان

لم يكن فخري قعوار يحصل على ردود طيبة ومشجعة ، عندما أرسل بواكير إنتاجه إلى مجلة الأديب اللبنانية. كان يمكن للصدمات المتتابعة - التي كان قرأها في بريد القرّاء تعليقاً على قصصه المعتذّر عن نشرها - أن تثنيَه عن مواصلة الحفر، ومن ثم الغرق في ما هو يومي وعادي. لكنه لم يستسلم لكل المياه العكرة ، ولا الأمواج التي واجهته في مشوار سباحته الأدبية، فخاض في نهر الإبداع المتعدد الينابيع .

ولست أدري لماذا يصيبنا الرعب الأدبي ، ولا نكفّ عن ترديد العبارات المضجرة ، حين نرى شاعراً أو قاصاً ، يكتب في النقد أو الرواية أو المقالة الصحفية، أو الفن لتشكيلي. وكأن الأديب المبدع مركبةٌ تحكمها قوانين المرور في السير على مسربٍ أوحد. وفي اعتقادي أن الواحدية أو الوحدانية أو التوحيد أمر يتعلّق بالألوهة. وما سوى ذلك فهو قائم على التعدّد ، إن في ظواهر الكون والطبيعة والخلق ، أو السلوك الإنساني، أو المذاهب والآراء. فلا بأس على الأديب أن يجترح في إبداعه من الأجناس ما يشاء، ما دام يحقق شرط الإبداع في ما يكتب . أقول هذا في معرض التنويه بتعدد الأجناس الأدبية التي انطبعت بها تجربة الأديب فخري قعوار، فهي تجربة تتسم بالتنوع والتعدد ، وإن ظلّت فضاءاتُها مأسورة للواقعية الاجتماعية، التي اتخذها أبو الأنيس مذهباً يعبّر به عمّا يعتمل في داخله من شؤونٍ وشجون.

وفي صميم هذا الاتجاه تقع روايته الوحيدة (لا تُغرب الشمس) الصادرة عن وزارة الثقافة في العام 2008 ، وتتضمن 25 مشهداً أو لوحة روائية ، تمتد على 270 صفحة.

فضاء النص

تحكي الرواية سيرة عائلة فلسطينية انتهك معيشتَها الفقرُ، فيضطر الأب للهجرة إلى الولايات المتحدة ، تاركاً عائلته المكونة من زوجته آمنة وأبنائه : عبدالله وصلاح وسميرة. وتتولى الأم تنشئة أبنائها الذين يجلسون على مقاعد الدراسة، وتتدبر أمر معيشتهم ، حتى إنَّ الأم باعت قطعة أرضٍ لأحد أثرياء اليهود . ولمواجهة فقر العائلة والخلاصِ منه ، يتواطئ عبدالله مع صديقه عبد التواب لافتعال عراكٍ مع مدرس اللغة الإنجليزية ، بهدف ترك المدرسة والالتحاق بسلك الجندية ، معتمديْن على مساعدة -عبد الباقي عمّ عبد التواب- الضابط في الجيش الخاضع للوصاية البريطانية.

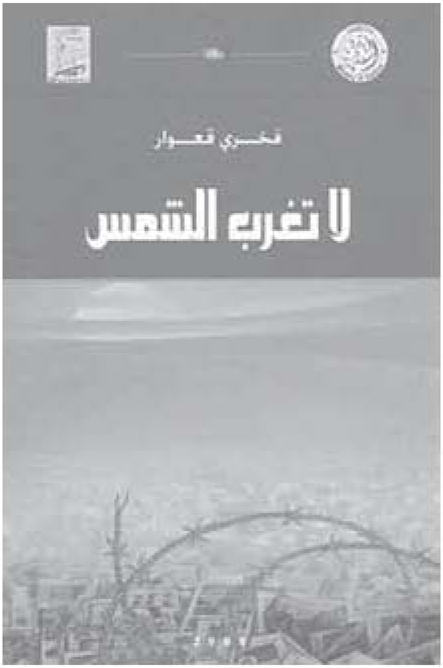
وتتابع الوحدات السردية في وصف البنى الطبقية لأسرة عبد الله الفقيرة ، وأسرة عبد التواب ذات الثراء الفاحش، وكذلك التأشير على نمط العلاقات الاجتماعية السائدة ، وأثر الطبيعة المحافِظة في تشكيل منظومة القيم من خلال علاقة الحب التي جمعت بين عبد الله وسلمى أخت عبد التواب ، الذي هو الآخر يقع في حب سميرة أخت عبد الله؛ إذ تتوج هذه العلاقات بالزواج.

ناقد أردني.

ويتضافر الفقر وحياة الجندية والحب وتنامي الهجرة اليهودية في تشكيل أحداث الرواية، حتى عودة الأب المهاجر إلى يافا بعد غياب سبعة عشر عاماً. وبعودة الأب تدخل الأسرة في نسق جديد مختلف من الحياة، فبعد أن يسرد عليهم معاناته في العمل حمّالاً في الموانئ، ومواجهته الموتَ ونجاته منه على إثر مشاركته في إنقاذ السفينة (نلكوتن) من الغرق بركابها، يقرر شراء بيت جديد للعائلة يؤثثه بفاخر الأثاث، وسيارة حديثة، ثم مشاركةَ أحد اليهود في التجارة. ويستوقف القارئ تباين وجهات نظر الأسرة في النظرة إلى اليهود، ففي حين يقف الأب موقفاً إيجابياً منهم ومن الإنجليز، يقف بقية أفراد الأسرة موقفاً سلبياً.

ولا يكاد يلتئم شمل العائلة، وتهنأ بعيشها الميسور، حتى تصعّد العصابات اليهودية من أعمال العنف ضد الفلسطينيين مع قرب رحيل الإنجليز، الذين يسهّلون استيلاء اليهود على البلدات الفلسطينية، فتضطر العائلة إلى الهجرة إلى شرقي الأردن، وفي أثناء خروجهم في السيارة، يصاب صلاح بطلق ناري ينتهي به إلى الموت، فيما يستشهد عبد الله وأحمد دفاعاً عن وطنهما مع جيش الإنقاذ، لينتهي حلم العائلات المهجَّرة في خيمة، ينتظر قاطنوها العودة إلى وطنهم، وهم يرفعون أكفَّهم بالدعاء: (يا إلهي لا تُغرِب الشمسَ، شمسَ الحق من سمائنا).

وقبل أن استطرد في الوقوف على البنية الفنية، من المناسب أن أشير إلى أن هذه الرواية استدعت كتابتَها رغبةُ الكاتب في ولوج فن الرواية والتجريب فيه. وبعبارته: (إن هذه الرواية ما هي إلا تجربة لانطلاقة قلم قضى ردحاً قابعاً في صومعة الكلمة والرغبة الجامحة) ص6. والأحداث الواردة في هذه الرواية هي أحداثٌ حقيقية، يقول قعوار: (ومن ناحية واقعية الرواية، فهي واقعيةٌ صحيحة، قال لي



معظمَها أحدُ أبطالها، وهو يُدعى سليمان، قال لي ما كان قد حدث قبل مجيئه للدنيا، وما حدث له وهو صغير، فقد عرف كل شيء ممن حوله من أقاربه) ص7، وكلامه هذا مؤرخٌ في الفترة ما بين 2/5/ 1962 و 2/29/ 1962 ثم في الصفحات اللاحقة يروي فخري قعوار تفاصيل عن حياة هاتين العائلتين واتصالاته معهما – حين كتابة الرواية- في عمان وإربد. ويستطرد قعوار في ما أسماه (نهاية المقدمة) وهو مؤرخ في 2008/7/10: (ونكتفي بالإشارة إلى أن تقييم هذه الرواية يجب أن يكون مرتبطاً ببداية العمر، ومرتبطاً بحدود الثقافة والقراءة التي لم تكن مدتُها أكثرَ من سنوات قليلة، ويعود سبب نشرها بعد مرور سبعة وأربعين عاماً، أنني

اكتشفت وجودها في بيتي فقمت بقراءتها وأدركت أنها تستحق النشر) ص 15.

أخلص من هذه الاقتباسات إلى أن الأديب فخري قعوار المولود في الأجفور عام 1945 ، قد كتب هذه الرواية وعمره آنئذ سبعة عشر عاماً. وتكشف لغته في الاقتباسات التي أوردتُها، عن مدى التشويش الذي يعتري لغته وقتها، وقد انعكس هذا كذلك، على لغة الرواية ، التي أصابتها اعتلالاتٌ نحوية ، أسقطها قعوار على معلم اللغة العربية في وصفه موقف شخصية عبد الله الذي كان (يشتدّ غيظه أكثر عندما يرى أستاذ اللغة العربية، فهو حيوانٌ أعجم ، لا يفقه من اللغة العربية شيئاً ، إلا كان وأخواتها والحق يقال) ص 32

إذن ، نستطيع أن نقول إن النمطية التقليدية لهذه الرواية قد أدّت دورها الأدبي والاجتماعي وَفقاً لزمن كتابتها؛ إذ إن الكاتب لم يكن على وعي بالأشكال الروائية ، بما فيها الشكل التقليدي الذي كان سائداً آنذاك ، وإنما كان همّه التسجيل والتوثيق، وإيلاء الوقائع والأحداث عنايته التي فاقت عنايته بالأشخاص، فكثيراً ما كان يتدخّل الراوي في التعليق على الحدث أو تفسيره ، فمع أن في السرد السابق ما يفصح عن الحدث والشخصية ، إلا أن الراوي في الحدث اللاحق المتصل بالشخصية ذاتها ، يقدم توضيحاتٍ مضمّنة في السرد أو الحوار ، ومن ذلك :

فردَّ عليها عبد الله :

- لقد ضربني وضربته- ولم يضربه طبعاً – وطردني من المدرسة.. ص40

وكذلك :

- ولم تجبه بلسانها ، بل اكتفت بإيماءةٍ من رأسها، تعني أنه موجود. ص46

- ثم ذهبنا إلى القدس ، ويقصد هو وعبد التواب ، ووقفنا... ص 63

حائرة فيما ستقوله لأحمد إذا سألها عن الرسالة ، بل سيسألها بلا جدالٍ أو نقاش ، ويكون ذلك بعد قليل.ص 82.

الشخصيات

يقدّم الراوي الشخصيات والأماكن والأشياء مقترنةً بأوصافها، ولكنه وصفٌ خارجي ، يقف فيه الراوي عند حدود مظهر الشخصية ، ولا يتوغل في في خلجاتها ومشاعرها ، أو إيقاعها النفسي إلا في القليل النادر.

وكل حدثٍ يعود إلى زمنٍ معيّن محكومٌ بالوحدة السردية؛ إذ إنَّ الروايةَ تتشكل من خمسٍ وعشرين وحدة. وتتنامى الأزمنة مرتبطةً بأحداث هجرة الأب ومعاناة الأسرة ، وأزمنة تعلّم الأبناء ، وزمن حياة عبد الله في الجندية ، وزمن اللقاءات والمراسلات العاطفية ، وزمن عودة الأب من مهجره ، وزمن النزوح ، لتشكّل هذه الأزمنةُ جميعُها الأحداثَ والزمن الكلي العام في الرواية . ونلاحظ أن السرد في هذه الرواية ينتقل من حلقةٍ إلى أخرى على نحوٍ خطّيٍ تسلسلي ، ويكاد يتسم إيقاع السرد بالثبات، فهو يتحرك فقط عند وصف الشخصية ، أو القفز للتعليق على حدث ، أو ربط العناصر بعضها ببعض.

وتتبدى في الرواية ثلاث علاقاتٍ تحكم سلوك هذه الشخصيات ومصائرها ، هي : علاقة الرغبة، وعلاقة التواصل ، وعلاقة الصراع .

1- علاقة الرغبة: فالأبُ تتنازعه رغبة الهجرة من يافا إلى أميركا لتحقيق حلم الثراء، ولا تظهرهذه الرغبة في السرد، وإنما يحيط بها القارئ من خلال جملةٍ حواريةٍ تأتي على لسان ابنه عبدالله إجابة على سؤال صديقه عبد الباقي :

أين أبوك يا عبد الله؟

لقد هاجر إلى أمريكا ولم تصلنا منه أي أخبار منذ أن سافر.

وعبد الله هذا تحكمة رغبات اجتثاث الفقر من عائلته، والانخراط في سلك الجندية ، ورغبته العاطفية في سلمى ، ويجد في عبد التواب وعبد الباقي عاملاً مساعداً على تحقيق هذه الرغبة، وفي جرأة سلمى كذلك. وهو ما أقنعه بمواصلة سعيه ومقاومة الاستسلام لتوسلات أمة التي حاولت ثنيه عن ترك المدرسة ، وأن عبد التواب له من يسانده في تحقيق رغبته.

2- علاقة التواصل : وعلاقة التواصل هذه لا بد من أن تكون مقترنةً بالرغبة، فالتواصلية العاطفية بين عبدالله وسلمى وبين أحمد وسميرة وصلت إلى درجة اندغام الذوات / الشخصيات في الموضوع : الحب ثم الزواج . وهنا يحقق كل منهم ذاته على نحو يُسهم في بناء العلاقات ، ويكسر القيود الطبقية، وتؤدي الصداقة بين عبد الله وعبد التواب دور العامل المساعد.

3- علاقة الصراع : في سعي الذات إلى تحقيق موضوعها انفصال للعلاقة التواصلية، سواء لوجود حالةٍ صراعيةٍ داخل الذات أو لوجود معوّقاتٍ وموانعَ تحول دون تحقيق الهدف الناجم عن رغبة ما . فالأب يتضافر عليه عامل الغربة وقسوتها ، وطبيعة عمله (حمّالاً في الميناء) وإرهاقاته ، وتهديد الموت له لحظة إنقاذه السفينة لنكولن، وخسارة نقوده بفعل احتيال اليهودي عليه ، وخسارة وطنه بعد أن أوشك على تحقيق حلمه في إسعاد أسرته، ووقوعه فريسة التضليل الإعلامي في تحسين صورة اليهود والإنجليز في المخيال العربي. وهذه كلها عوامل صراعية ، جعلته في خسرانٍ مبينٍ لكل أحلامه وطموحاته .

أما سلمى فتثور على التقاليد والأعراف الاجتماعية التي تكبّل الفتاة في المجتمعات الشرقية ، فصراعُها مع المجتمع الذي تعيش فيه ، ولهذا ترى أن قهر الفتاة أحدُ عوامل تخلّف المجتمعات.

ولكم حين قراءة الرواية نمذجةُ بقية الشخصيات الروائية ضمن هذه الرغبات الثلاث.

ومن تمام الأمر أن نستخلص الدلالات الكامنة في أبعاد شخصيات الرواية:

- السعي طبيعة الإنسان الذي لا يكفّ عن الرغبة في تحقيق ذاته.

- المال قوةٌ متحكّمةٌ في المصائر والقرارات .

تبدو الشخصيات منجَزَةً ومكتملةً منذ ظهورها الأول في الرواية .

- مع وجود فروقٍ طبقيةٍ بين الشخصيات ، فإنّنا لا نلحظ أثراً للصراع الطبقي .

- الشخصيات عاجزةٌ ويائسةٌ تفتقر إلى الوعي لمواجهة قدر الاستيطان والوصاية والاحتلال.

بنشوة المعرفة الذاتية ينشر الأديب فخري قعوار هذه الرواية بعد 47 عاماً من كتابتها (ويعود سبب نشرها بعد مرور سبعةٍ وأربعين عاماً ، أنني اكتشفت وجودها في بيتي فقمت بقراءتها وأدركت أنها تستحق النشر) إن هذه العبارة تعادل عبارة إليوت التي يؤكّد فيها أنه كتب ما أراد أن يكتبه دون أن يكون مضطراً إلى إرضاء أحدٍ غيرَ نفسه . ولكننا نحتاج أيضاً إلى التكفير عن خطايا ارتكبناها في زمنٍ مضى.

فخري قعوار ساخراً

نزيه أبو نضال

رغم مرور سنواتٍ طويلةٍ على اقتراف فخري قعوار للكتابة الساخرة إلا أنه لم يحترف هذا النوع الكتابي، على طريقة الساخرين المداومين في الأعمدة اليومية، مثل يوسف غيشان وأحمد الزعبي واحمد أبو خليل وهند خليفات وكامل نصيرات وعبد الهادي المجالي، ورغم عدم التفرغ فقد أصدر فخري قعوار الكتب الساخرة التالية: «يوميات فرحان فرح سعيد»، 1982، وهي بالأساس سلسلةٌ من المقالات التي نشرها في زاويته اليومية «شيء ما» بجريدة «الأخبار» الأردنية عام 1980. وفي عام 1994 أصدر «مراسيم جنازتي»، وضمت ثمانٍ وستين مقالة، ويمكن بسهولةٍ فائقة اعتبار معظمها قصصاً قصيرة، كونها تعتمد فنياً على رسم الملامح النفسية والذهنية وأحياناً الجسدية للشخصيات التي تتحرك في سياق حدث ما، ولهذا فقد سبق لي، في صحيفة الدستور 1994/6/3، أن أطلقت على هذا النوع من المقالات القصصية اسم (المقاصات).. بعد ذلك أصدر عام 1998 «لحن الرجوع الأخير»، وفي عام 2007 جمع كل ما تقدم في كتاب «الأعمال الساخرة»، ثم أصدر عام 2010 «يوم الضحك»، والله ينجينا من شر هالضحك، أو على الأقل يبعده عنّا.. فالضحك كما يعلم الأردنيون يذهب بالوقار، ويقلل الهيبة، ويندرج في لائحة قلة الأدب حتى لو كان بسبب.

يرى فخري قعوار أن الكتابة الساخرة، في كل الأحوال، تعكس صورة الواقع بجماله وقبحه، ولكن بأسلوبٍ مختلفٍ عن الكتابة العاديّة، وهي ليست كتابةً تنفيسية وإنما هي كتابةٌ جادة، تعالج قضايا حيويَّة، وتحثُّ على اتخاذ مواقفَ إزاء كثيرٍ من القضايا، ولكن على طريقة الرسومات الكاريكاتوريّة، أي على طريقة السخرية اللاذعة التي تبدو أحياناً مُرَّة، وتبدو أحياناً أخرى شديدة الحلاوة والمرح. إن الأمر الحاسم في كتابات قعوار الساخرة هو موقع الالتزام بقضايا المجتمع الذي ينطلق منه الكاتب، والهدف الذي يبغي الوصول إليه، وهنا بالضبط يمكننا أن نميّز بحسم بين الكتابة الساخرة المنحازة إلى الناس، وبين الهذر السّاخر الذي لا يستهدف سوى الإضحاك المجاني، وأحياناً لتسليك بعض التعليمات والمصالح الشخصية.

أما من حيث الشكل فإن ما يميز قعوار في كتاباته الساخرة أساساً هو الشكل الفانتازي أو الكاريكتيري الذي يقدم من خلاله الشخصيات والأحداث، فدائماً ثمة مبالغةٌ مفرطةٌ في تصوير المشهد، مثل: «ضحك طحيمر ضحكةً مجلجلةً فانكسر لوح زجاجٍ من أحد النوافذ، وقال بصوت كالخوار: الرشاوى والمناسفُ توأمان!». وكما فعل مرةً على سبيل المثال حين تحدث عن منعطفٍ خطرٍ على طريق خلدة، شهد العديد من الحوادث الدامية.. فاستفاض في ضرورة معالجة الأمر، بتوفير سيارة إسعاف ودفاع مدني بصورةٍ دائمة في المكان، بل إقامة مستشفى دائم مع ما يحتاجه من خدماتٍ مرافقة، كالمطاعم والدكاكين.. الخ..

ناقد أردني.

والى جانب هذا التضخيم الكاريكاتيري فإنه يغرف من لغةٍ شعبيةٍ غنيةٍ بالمفردات والعبارات والمفارقات المضحكة.. فيكون، من تطعيم اللغة الشعبية بالمشهد الكاريكاتيري، ما يمثّل الماركة المسجلة لكتابات قعوار الساخرة.

ومثل هذا التصوير الكاريكاتيري الفاقع نجده في سلسلة اقتراحات فخري بأن تقوم الجهة المختصة بتطوير مشروع «الرقم الوطني» الريادي في المنطقة بحيث يؤدي خدماتٍ جلّى للموظفين العموميين، بمجرد ضغطة زرٍ صغيرةٍ على عدد من الكبسات التي ينبثق عنها «الرقم الوطني »للمواطن، فالموظف العمومي يحتاج بالتأكيد معرفة: عمر المراجع، ومكان ميلاده، واسم السيدة والدته، وأسماء السادة أفراد أسرته، ونوع وثيقة إثبات الشخصية التي في حوزته، ويضيف كنت أحب أن أقول للرجل المسئول عن الضغط على أزرار الأرقام الوطنية، بأنني قد أكون من عشاق «مايكل جاكسون»، وقد أكون من عشاق «فيصل حلمي»، وقد أكون من أنصار المسلسل العربي، وقد أكون لاعب «بلياردو» لا يشق له غبار.. وأضيف بأن كل هذه المعلومات المهمة عن المواطن لا بد أن تتوفر بمجرد كبسة زرٍ أو كبسة مواطن!

وفي كتاباته الساخرة يتقمص فخري قعوار أو هو يخلق شخصيات اجتماعيةً تنطوي على أكثر من بعد، أي إنها شخصياتٌ دراميةٌ مركبة تتيح المجال للكاتب لكي يضعها في مفارقات طريفة أو ساخرة حين تحتك بالوقائع أو بالآخرين. كما في قصة بنطلون الوزير، حيث يبدأ الوزير، إثر اجتماعه بوفد رابطة الكتاب، بخلع بنطلونه، بعد أن يستبقي كاتبنا عنده، والذي يشعر طبعا بالرعب.. فيهتف لنفسه (طاب الموت) ثم يتبين له في نهاية المطاف أن بنطلون الوزير قد فُتق ويريد استبداله ببنطلون آخر، ولا بأس أن يفعل ذلك أمام أحد أدباء رابطة الكتاب.. فالوزير كما يبدو ليس ضد الأدب المكشوف!

وتتجلى في هذه المقالة قدرة فخري على خلق مشهدٍ مسرحي باستخدام اللغة والمفردات والأساليب الساخرة، بتصوير والتقاط الحركات البهلوانية للوزير، وهو يخلع بنطلونه.. فيما يلملم الكاتب ثيابه مدافعاً عن نفسه ضد الأخطار.

وبمثل هذه الطرافة الأسلوبية المنسجمة مع مسرح الحدث والوقائع المركبة للشخصيات يتناول العديد من النماذج الاجتماعية والثقافية، وربما لو كان في بلدنا حركةٌ مسرحيةٌ مستدامة لكان فخري في طليعة كتابها الساخرين.

واللغة الشعبية عند قعوار ليست هي اللهجة العامية، ولهذا نراه يذهب إلى استعارة ما تختزنه الذاكرة الشعبية من مفردات وأسماء وتعبيرات، تنسج على الفور لغة تفاهم مشتركة بين الكاتب والمواطن، كأن يعدد مثلاً ما يحتاج موظف صغيرٌ شراءه، بدخله المحدود.. فهناك «الغاز والكاز وسلك الجلي ومسحوق الغسيل الجبار ومبيد الحشرات وبويا الأحذية والنيلة والميرمية والقرفة» ..الخ.. وليفتش أي موظفٍ منكم جيوبه فسيجد قوائم مشابهة، أملتها عليه في الصباح السيدة حرمه.

غير أن سخرية كاتبنا ليست بهلوانياتٍ حاوٍ أو مهرج لإضحاك الناس، بل هو يذهب إلى السخرية من موقفٍ واضح وملتزم ونقدي ضد كل السلبيات، بصورةٍ مباشرةٍ حيناً وبالرمز أحياناً، كما في حكايات الحمامة المطوقة التي يرويها بيدبا الفيلسوف، وكما في «مجنون القدس» الذي يتقمص شخصيات الرؤساء الأميركيين الذين يكتفون فقط بتسجيل مخالفات السير الإسرائيلية، ومثلها برنارد شو «والثمن فلسطين». وهناك حكاية كلب الخبير الأجنبي الذي تركه صاحبه لمواطنٍ أردني مع بعض الدولارات للعناية به فتوهم أنه سيجني نفعاً، لكنه بدل ذلك راح يدفع عليه، مجبراً، من دخله المتواضع، وهي ذات حكايتنا مع المعونات الأجنبية. وتشبهها مقالة «قرد

الزميل، الذي تمنى صاحبه كي يتمتع بالحياة العيش مع قرده في حديقة حيوانات لندن، وهو نفس ما عليه أن يفعله إذا أراد الضحك! وما عليك أن تفعله أنت أيضا عزيزي المواطن. اذهب إلى بلغاريا أو الدانمارك في (يوم الضحك). المهم غادر الحدود.. وعندها ابتسم كما تشاء فأنت خارج الأردن. ومن مشاغل فخري في كتاباته عموماً نقد الفساد الإداري، وهدر المال العام، كما في «معالي المدير»، و«كل اجتماع وأنتم بخير»، أو تزوير الانتخابات (رسالة خاصة) أو الرقابة على الكتابة والفكر (من راقب الناس مات هماً) أو معاناة المواطن وجوعه، (الغروي والوالي) إن مثل هذه المتابعات الدقيقة للتفاصيل الصغيرة والهامشية، كما للقضايا الكبرى الاجتماعية والقومية وهي التي توحد في تقدير بين الكاتب والمتلقي، وتجعل الاثنين يعملان على موجة واحدة.

* * *

«يوميات فرحان فرح سعيد»

بالطبع لا يتسع المجال هنا لمتابعة كل إصدارات قعوار الساخرة، لذلك سنقترب فقط وباختصار من: «يوميات فرحان فرح سعيد» حين قرأت هذا الكتاب، في منتصف الثمانينيات لم أتردد طويلاً بتصنيفه في خانة الرواية الأردنية، والرواية الساخرة على وجه التحديد، رغم أن كاتب اليوميات ترك التصنيف مغفلاً، مكتفياً بالعنوان «يوميات فرحان فرح سعيد» كما أغفل ذلك في كتابه «مراسيم جنازتي».

يتابع قعوار حياة بطله فرحان فرح سعيد منذ صباه إلى أن انتهت به قسوة الحياة إلى مستشفى الأمراض العقلية.. والبناء الفني لليوميات، ينهض على وجود شخصية روائية مكتملة الملامح والبناء نفسياً وجسدياً، وهذه الشخصية تمتلك خصوصيتها ومواقفها، ولها عوالمُها وعلاقاتُها بالمحيط وبالآخرين.. إن وحدة الشخصية الرئيسية في هذه اليوميات،



وتناميها وتطورها جعلتنا، بلا تردد، نصنفها في خانة الرواية، وبالمناسبة هذا ما فعله مؤنس الرزاز في روايته الساخرة «يوميات نكرة» أو «جمعة القفاري».

في الأدب الساخر نلحظ لكل كاتب ساخر أسلوبه وتقنياته الفنية في إيصال ما يريد إلى المتلقي، فيلجأ البعض إلى لعبة الإضحاك اللغوية، فيما يميل آخرون إلى التهكم الهجائي، ويفضل طرفٌ ثالث طريقة الكتابة الكاريكاتيرية، بتضخيم وإبراز الجوانب المستهدفة، وهذا التضخيم قد يتناول الأوصاف الشخصية أو السلوكية، بل وحتى المفردات اللغوية نفسها، وقد نجد طرفاً رابعاً يولد كتاباته الساخرة من خلال المفارقات التي يصطنعها المؤلف، بين تركيبة الشخص وسلوكه

من جهة، وبين الواقع الحقيقي من جهة ثانية. والتناقض هنا يصل في حده الأعلى إلى الجنون، كما حدث مع فرحان فرح سعيد وهو ينظّم حركة السير بيديه وقدميه فيثير ضحك المارة والسائقين، فيما يشعر فرحان بالرضا، لأنه يدخل السعادة والبهجة إلى قلوب الناس.

ولا شك أن الكاتب الساخر عموماً يستفيد من كل التقنيات والأساليب، إلا أنه بالضرورة سيمتلك أداته الخاصة التي تميّز كتابته، وتمنحه طابعه ولونه وأسلوبه حتى يصبح بالإمكان التعرف عليه حتى وهو يستخدم أسماء مستعارة، كما فعل عزيز نسين، الذي اضطر إلى تغيير أسمه أكثر من مئتي مرة، بسبب الرقابة، ولكن الناس سرعان ما يكتشفون بروحهم النفاذة والساخرة صوت ابنهم عزيز.

وكلنا يعلم أن صديقنا فخري قد استخدم بدوره العديد من الأسماء المستعارة، ومن بينها أسماء نسائية، ولكن الذين يتابعون كتاباته كانوا سرعان ما يعثرون عليه مهما حاول التخفي!

في كتابه أو روايته «يوميات فرحان فرح سعيد» يتناول فخري قعوار شخصية مواطن طيب، لا يفتقد إلى الإمكانيات كما لا يفتقد إلى السذاجة، فهو معلمٌ وعضو مجلس بلدي، وشاعرٌ وبقّال، ثم إنه زوجٌ وأبٌ كذلك. وكان يمكن لهذا المواطن أن يواصل رحلة حياته العادية كالملايين غيره من الغلابى الطيبين الذين هم ملح الأرض، لكن عدسة فخري قعوار المكبرة والحارقة، سلطّت الضوء على حجم المفارقات والمعاناة التي يعيشها هذا المواطن، لتنتهي به في النهاية إلى الجنون.. فالصبي فرحان ابن العائلة الفقيرة، محاصرٌ منذ اللحظة الأولى بعشرات الإعلانات التي تكشف بؤس حالة العائلة، كما أنه محاصرٌ بالمسلسلات العربية، وحين يكبر يسعى كأي شاب عصامي إلى العمل وإلى استكمال دراسته الجامعية، ولكن ما أن ينجح بذلك وتفرض عليه شروط الحياة الزواج والبنين، حتى يدخل في الدوامة المهلكة بين الدخل المتدني ومتطلبات الحياة، فيضطر للبحث عن عمل إضافي كمصحح في جريدة، ثم كبقال، ولكنه يظل على الدوام عالقاً في مطحنة الأزمات المتشعبة الوجوه: الأزمة الاقتصادية التي تجعله يستنفر ألف طالبٍ في المدرسة كي يجد علبة حليبٍ لطفلته الجائعة دون جدوى.

الأزمة البيروقراطية، حيث يتهم بحادث دعس لطفل هو بريء منها، فيدوخ السبع دوخات بين المستشفيات وأقسام الشرطة والمحاكم والترخيص.

الأزمة الثقافية: حيث معايير النقد والإبداع مختلة، فما تنشره الصحف من شعرٍ حديثٍ يصبح هو مقياس الإبداع، فينحو فرحان نحوه ويكتب:

«ركلتْ الصراصيرُ النيازك
فتهدم الجدارُ الاستنادي
للكوميديا السوداء»..

فيكون أن تنشر الصحيفة هذا الهراء، فيتابع فرحان النسج على منواله، بينما كان في البداية قد كتب قصيدة عمودية (نونية) عن دور المعلم، رفضت الصحيفة نشرها. يتناول فخري قعوار في مسلسل حياة فرحان، جملة التناقضات التي يدخل فيها البطل في مختلف مجالات الحياة العائلية والعملية والاجتماعية، ولكن برفقٍ وبساطةٍ شديدين، وبلغةٍ سهلةٍ وأسلوبٍ ميسر؛ يتيح للقطاع العريض من قراء الصحيفة الفهم والمتابعة والابتسام، ومن خلال ذلك يلجأ إلى ما تختزنه الذاكرة الشعبية من مواقفَ وتوصيفاتٍ وتعبيراتٍ تنسج خيوطاً من التفاهم والتواطؤ بين الكاتب والمتلقي، وتجعل الاثنين يعملان على موجةٍ واحدة.

حين يصاب فرحان بالخجل الشديد وهو يتحدث مع أم محروس التي تحاول أن تغويه ديرتفع منسوب الدم المتدفق في عروقه وتصبح أذناه كزري بندورة حمراء طازجة.

وبعد الحادث الموهوم لدعسه الطفل يعتقد فرحان أن مصالحةً بينه وبين أهل الطفل ستُحل المشكلة، ولكنه فوجئ بالحق العام على هيأة شرطي، يتجول في ممرات قسم الطوارئ، ويسأل بصوت رخيم:

- أين السائق الذي دعس الطفل؟
- أنا.

قال الحق العام:

- هل كشف عليه الطبيب؟

كشف عليه الطبيب وأخذنا له صورةً إشعاعيةً وفزنا بتقرير أولي.

ضرب الحق العام كفاً بكف وقال:

لو أنك حصلت على تقرير قطعي لانتهى كل شيء اليوم، أنت في ذمتي الآن ويجب أن أسلمك للمخفر.

والمبالغة اللغوية التي تكشف جوانب شخصية البطل، هي إحدى الأساليب التي يلجأ إليها فخري قعوار في كتابته الساخرة، ففي رثاء سرحان لجاره المرحوم عبده الحلواني، زوج أم محروس، يكتب:

« فقدناك أيها البطل الصنديد، فخسرنا بفقدانك رجلاً شديداً قوي البأس والشكيمة.. كنت مثالاً للشهامة والإباء... ولو سمحت لك الأقدار المشؤومة أن تواصل إبراز مواهبك الفذة لكنت نجماً لا يبارى أو سياسياً لا يجارى».

إذا كان بعض ما أوردناه هنا يتصل باللغة وبالأساليب والتقنيات التي تصنع كتابة قعوار الساخرة، فإن الحاسم يظل المخندق الذي ينطلق منه الكاتب والهدف الذي يبغي الوصول إليه.. وهنا بالضبط يبرز الفارق النوعي بين الكتابة الساخرة المنحازة إلى الناس، وبين الهذر الساخر الذي لا يستهدف سوى الإضحاك المجاني.

إن الوظيفة الحقيقية لهذا النوع من الكتابة الساخرة تكمن في النفاذ إلى جوهر المفارقة الدرامية بين حقيقة الإنسان وجوهره وبين الإطار الاجتماعي المفروض عليه. حيث الإنسان المطحون هنا بين حجري الرحى: أن يتكيف وفق شروط المحيط، فيُمسخ، أو أن يتمرد أو يجن، كما حدث مع فرحان. لكن الجنون هنا، كما عند نجيب محفوظ، في «همس الجنون»، هو صرخة احتجاج بحثاً عن الحرية والعدل، في بلاد (ممنوع فيها لعب الشطرنجْ).



سكتش للفنانة أمل فاخوري / الأردن

المقالة والمقالة الصحفية
الانتقال من حيز الذات إلى الفضاء التفاعلي

حسين نشوان

نقاش:

تنقسم الورقة التي تحمل عنوان:«المقالة والمقالة الصحفية..الانتقال من حيز الذات إلى الفضاء التفاعلي»، إلى جزئين، الأول يحتوي على مقدمة نظرية عن المقال/ المقالة الأدبية، الثاني، قراءةٌ تطبيقيةٌ في مقالات القاص فخري قعوار .

تتأسّس الورقة على رأي يفرق بين (المقال/ المقالة الأدبية) و(المقالة الصحفية)، لاعتقاد أن الأدب يمثل حقلاً إبداعياً، ونسقاً معرفياً يختلف عن صنوف (الميديا)، ومنها الصحافة.

في الحالة هذه، ثمة التباسٌ بين نوعين لا يتوقف فقط عند الشكل أو التصنيف الحقلي بين (الأدبي) أو (الصحفي)، بل في الوظيفة والدور والوسيلة والرسالة، والعلاقة التي يتشابك فيها الكاتب والمتلقي والناقد.

وفي هذه المناسبة التي يُحتفى فيها بأحد رواد الكتابة القصصية، وأحد رواد الكتابة الصحفية، فخري قعوار، تكون مناسبة لإعادة قراءة الفكر النقدي وتطبيقاته على صنوف الإبداع، وتحولات المصطلح في حقلي الصحافة والأدب.

وتكون مناسبةً لإعادة النظر في التداخلات النقدية والتصنيفية التي وقعت خلال العقود الماضية بين حقلي الكتابة الصحفية والكتابة الإبداعية.

ظاهرة:

من خلال المتابعة والاشتغال اليومي في/ بين، الصحافة والأدب، فقد لاحظت أن هناك إشكاليةً والتباساً في استعمال المصطلح الذي يعرّف «المقالة»، والمقالة الصحفية، على أنهما شيءٌ واحد، ويضعهما على ما بينهما من اختلاف، في سلة واحدة، فتغدو الكتابة النقدية «كتابةً على الكتابة»، وكتابةً نصية خارجية لا تتشاكل مع النص، ولا تحلّله ولا تتوقّف عند مكوناته«الصناعية والمهنية»، وهي كتابةٌ ليست تأصيليةً، بمقدار ما هي كتابةٌ تستعير أداتها اعتباطاً من حقولٍ أخرى. وتتعامل مع فن المقالة، كجزء من سلالة «القصة أو الرواية أو المقامة ..»، وهو أمر نجده في حقول أخرى، ومنها التشكيل والسينما والموسيقى، حيث تُرَحل المصطلحات من حقول إلى أخرى بطريقةٍ «تعسفية»، وتعرّف الصحافة بالأدب، على ما يقع من اختلاف بين الحقلين في الأداة والشكل والمحتوى والمرجعيات.

في الورقة، محاولةٌ لقراءة الظاهرة بمكوناتها وبناها ولغتها ووظيفتها، للتفريق بين تعريف المقالة، والمقالة الصحفية.

باحث أردني.

وليس بالقياس على الظواهر الأدبية. فهي -المقالة- تقترب من فن الرسائل، والمقامات والخطابة. إذا أريد لنا تأصيل المصطلح تاريخياً ومعرفياً.

فك التشابك بين المصطلح:

من المهم بدايةً، التفريق بين المقالة والمقالة الصحفية. فالمقالة على إطلاقها، هي الروي، الحكي، الرسالة، الخاطرة، «ما قال»، كنظير «ما وراء»، «ما بعد».

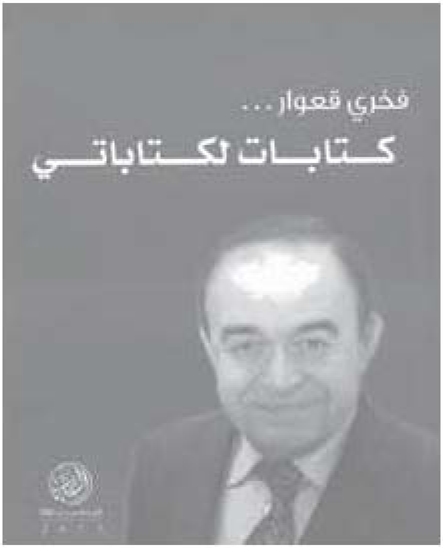
وفي غالبية التعريفات التي ترد في أدبيات المقالة، تذهب المؤشرات إلى تعريف المقال/ المقالة بالتأنيث إلى فضاء الحقل الأدبي وفي اللغة: «قال، قولاً، ومقالة». (القاموس المحيط)

ويعرّفها معجم لاروس: بـ«الكتابات التي لا يدعي أصحابها التعمق في بحثها والإحاطة التامة في معالجتها، ذلك أن (مقالة) تعني محاولة أو تجربة أولية».

أما معجم أكسفورد، فيعرفها بأنها: «إنشاءٌ كتابيٌ معتدل الطول في موضوع ما، وهو دائم التطوير والتصقل، ومن هنا يبدو غير مفهوم ولا منتظم».

ومن التعريفات التي تتناول عناصر المقال، تذكر سوسن رجب أنه:

«قطعةٌ نثريةٌ قصيرة أو متوسطة، موحدة الفكرة، تعالج بعض القضايا الخاصة أو العامة، معالجةً سريعةً تستوفي انطباعاً ذاتياً أو رأياً خاصاً، يبرز فيها العنصر الذاتي بروزاً غالباً، يحكُمها منطق البحث ومنهجه الذي يقوم على بناء الحقائق على مقدماتها، ويخلص إلى نتائجها. أو في تعريف آخر تورده الباحثة رجب، بأنه: قطعةٌ مؤلفةٌ، متوسطة الطول، تكون عادةً منثورةً في أسلوب يمتاز بالسهولة والاستطراد، وتعالج موضوعاً من الموضوعات على وجه الخصوص».



عناصر المصطلح:

يمكن اختزال هذه التعريفات في عددٍ من العناصر:

المقال، هو: فنٌ من الفنون الأدبية، قطعةٌ إنشائية، ينتمي للنثر، تعبيرٌ عن رأي ومشاعر.

هنا نتوقف عند مفهوم (إنشائي)، والسؤال: هل هو مشتقٌ من (إنشاء)، البناء، أو بمَعنى التعبير، أم للتمييز بين الجملة الخبرية والإنشائية، وما بينهما من اختلاف.

فالجملة الخبرية: هي «الجملة التي يحكم عليها بالصدق أو الكذب».

أما الجملة الإنشائية فهي التي «لا يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب».

وإذا كان الاشتقاق الإنشائي في توصيف المقال ينطلق من هذا التعريف، فما معنى أن ينتمي المقال للإنشاء دون الإخبار،

حيث يعني الخبر: نقل الواقعة بذكر عناصرها الزمانية والمكانية وشخوصها، وكيفية وقوعها، ولماذا حدث ما حدث؟.

لماذا مقالةٌ صحفية؟

محاولة تأصيل المقالة الصحفية تنطلق من وظيفتها الصحفية ودورها في «الإخبار» و«المعالجة» الإخبارية، ومن موقع الصحافة كـ«سلطة» وفي كونها تمثل «نسقاً معرفياً» حداثياً يقوم على فلسفة الميديا وعلاقاتها التي تجلّت في تحالف رأس المال والتكنولوجيا (العولمة) والسلطة، وليس على ما يحمل الأدب من هواجس الذات.

والفرق بين الأدب والصحافة، أن الأول ينهل من المتخيل الذي يحتمل الواقع، ويحاول إعادة تشكيله بالهدم والبناء، بينما الثاني يقترب من الواقع الذي لا يستبعد المتخيل لضبط العالم.

ومن ناحيةٍ أخرى أن فضاء المقالة الأدبية مفتوح، بينما المقالة الصحيفة تندرج في إطار «الصناعة/ الحرفة» التي تمر في عدد من العمليات، ومنها: التحرير والرقابة والإخراج والمونتاج، والمسألة المهمة أن الصحافة تحدد الفضاء للكاتب، بينما الأديب يختار الفضاء الذي يناسبه، والأدب يشترط الإبداع بينما الحقل الصحفي يتوخى الإبداع ويتضمنه، ومن هذه العلاقة المتداخلة والمتقاطعة، بدأ الالتباس في المسميات والصفات. وتأتي ضرورة التفريق بين المفاهيم الصحفية والأدبية الإبداعية.

تعريف إجرائي:

المقالة الصحفية: نوعٌ من الكتابة التي تتناول قضايا عامة، متنوعةً، راهنيةً، أو مرتبطة بالراهن (اليومي)، تتعلق بواقعة (الخبر)، وتجيب عن أسئلته: (متى، أين، كيف، لماذا، من). وتنطوي على (رأي) الكاتب وموقفه من الواقعة أو الحالة أو الظاهرة. وهو رأيٌ ينبغي أن يتحقق فيه: الدقة والصدق والموضوعية.

وفي الشكل، فإن المقالة الصحفية غالباً ما تأخذ الشكل الطولي (بصرياً) وبعدد من الكلمات بين 300 إلى 500 كلمة، تمتاز بالبساطة والوضوح، والمهنية، وتتبع (ستايل بوك) الصحيفة.

وكتابة المقالة تنتمي لحرفةٍ منظمةٍ تتبع نقابة الصحفيين، تُصنف ضمن هيكل المؤسسة التي تضم: المحررين، الكتاب، مندوبين ومراسلين صحفيين.

والمقالة الصحفية هي: التي تتوافر فيها شروط النشر في الصحيفة، وأول ما يتم استبعاده وفق تلك الشروط، هو (الذاتي) الذي يميز المقالة الأدبية.

باختصار، فإن المقالة الصحفية تتكون من الإخباري، والمعلومة وراهنية الزمن والإجابة على عددٍ من الأسئلة التي تحقق اكتمال الخبر.

خلفيات الالتباس

لكن الذي زاد الالتباس بين المقالة الأدبية والمقالة الصحفية، هو أن غالبية كتاب المقالة الصحفية جاءوا من حقل الأدب، والاستعارات المتبادلة بين نوعي المقالات، وتشابه الأساليب والمعالجات وحاجة الكاتب للكفاءات التي يتطلبها كلا من النوعين من لغةٍ ومعلومات، وتشابه جسد النوعين في البناء العام أو جسم المقال الذي يتكون من:

المقدمة: استهلال الموضوع، وطرح المشكلة، وقد تكون بسؤال، أو خبر.

العرض: مناقشة الموضوع من جوانبه كافة، بإيراد المعلومات والوقائع والشواهد.

والخاتمة: الاستخلاصات، والاستنتاجات والاقتراحات، أو الأسئلة أو الإجابات .

المقالة الصحفية

-أسلوب المعالجة :

تختلف المقالة الصحفية في أسلوب معالجتها بين عدد من الأنواع، ومنها:

التقريري، التسجيلي، الوصفي، التحليلي، القصصي ، السينمائي الدرامي، الحواري.

وهناك الكثير من الدارسين الذين ميّزوا بين أنواع المقالات: علمية، اجتماعية، صحية، تربوية، سياسية، اقتصادية، وهو تمييز قسري، أو تصنيفي شكلي، فالمقالة الصحفية هي واحدةٌ في شروطها، ولكنها تختلف في تناولاتها، مع العلم أن من الصعب الفصل بين الاجتماعي والسياسي والثقافي .

-اللغة :

تتنوع لغة الكتابة في المقالة بين المباشرة، لغة الكاتب العليم (الأنا) وضمير الغائب، والمنولوج والحلم والحوار، والتسجيل الحرفي، وخصوصاً في الردود، وكثيرٌ من الكتّاب يلجأون إلى اللهجة العامية، واللغة الإنجليزية في جانب من المفردات، أو العبرية، كما يلجأون إلى المقولات الفلسفية أو الأمثال أو الألغاز والجمل السائدة في (الشارع).

-الزمن:

الزمن هو أحد العناوين المهمة في الكتابة الصحفية، وغالباً ما تقارب المقالة بين الحالي/ الراهن والماضي كنوع من الإسقاط، وتتنوع في المقالة أساليب استحضار الزمن بين الراهن والاستعادي .

-أسلوب الكتابة :

تميل غالبية الكتابات في المقالة الصحفية إلى التقريرية الوصفية، والجدل بين المعلومات والوقائع، وتميل أحياناً إلى التهكم أو محاكمة الأفكار والوقائع، وتختلف في أنماطها بين الشعرية والسرد والحكاية التراثية والتقطيع السينمائي والدرامي، وهي في الغالب مزيجٌ من كل ذلك.

-العنوان :

يمثل العنوان العتبة الأساس للدخول إلى البناء العام للبيت وتفاصيله، ويرتبط العنوان عضوياً مع تلك التفاصيل، وهو المهد الأول لإغواء المتلقي للمتابعة، ويركز كتّاب المقالة على تكثيف العنوان، وجاذبيته، ومن العناوين: على شكل سؤال، أو سؤال استنكاري، جملة صادمة، أو مثل دارج أو مقولة، وغالباً ما يتم اختيار العنوان من متن المقالة.

تطبيقات على مقالات فخري قعوار..

تنوع الكتابة التفاعلية التشاركية:

مثل كل كتّاب الأردن، والكتاب العرب، جاء الكاتب فخري قعوار إلى شرفة الصحافة ومساحة المقالة الصحفية من بوابة الأدب، وتحديداً من منطقة القص، مثله مثل: خليل السواحري، وبدر عبد الحق الذي تشارك معهما في مجموعة قصصية بعنوان:« ثلاثة أصوات».

ومن القاصين الذين كتبوا المقالة الصحفية: أمين شنار، محمود الريماوي جمال ناجي، هاشم غرايبة، سميحة خريس، خليل قنديل.

«نافذة نزيه»

في المخطوطة التي تحمل عنوان: «نافذة نزيه»، وهي تحت الطبع، وتقع في نحو مئة وسبع وأربعين مقالة كُتبت بين الأعوام 1974 و1978 في جريدة الرأي، على مدار خمس سنوات، ولم تكن تحمل اسم الكاتب، (كتب فيه أكثر من كاتب)، وهو أمر يتصل بسياسة الصحيفة والهدف من «العمود» ورسالته.

مقالات القاص فخري قعوار في «نافذة نزيه» تختلف عما كان كتبه في زاويته اليومية «شيء ما» لجهة الموضوعات والأسلوب واللغة، وطرق المعالجة وفنونها.

فاللغة في مقالات العمود الذي حمل عنوان: «نافذة نزيه» غالباً تمتاز بالتقريرية والمباشرة، والمعالجة تقتصر على محاكمة الأفكار بالواقع، والأسلوب التهكمي، أو عرض الحال أو السؤال والإجابة أو المسائلة.

وسبب ذلك أن المقالة، (نافذة)، هي خدماتية، (كاونتر) استقبال الشكاوى من المواطن (تشاركية) إلى المسؤول، ترصد المشكلات وتستقبل الردود والتوضيحات من المسؤول (تفاعلية)، تتعامل مع الواقع، وتستبعد الخيال، فتبدو المقالة جافةً وصارمةً وأحياناً «مشاكسة» وأحياناً أخرى «تثقيفيةً توعوية».

ومن هنا تكون لغتها بسيطةً ومباشرة، وقانونية، تمتاز بالوضوح،

أما مقالته فخري قعوار اليومية التي حمل عنوان عمودها: «شيء ما»، وصدرت في كتاب بعنوان:«شجر الورد»، فهي مساحةٌ حرة، يُفصح فيها عن أسلوبه، وهمومه، ويُتاح له المجال في توظيف لغته، وخياله، واستعارة كثيرٍ من وسائل المعالجة المتنوعة، وبلاغة اللغة وجماليات الكتابة.

لسنا بصدد المقارنة بين كتابين، ولكن يمكن القول: إن «شجرة الورد» الذي اشتمل على مقالات فخري قعوار التي كتبها تحت عنوان: «شيء ما»، تحمل نفساً تفاؤلياً واضحاً لمرحلة تشكّل مدينة عمان منذ مطلع الخمسينيات من القرن الماضي، بحساسياتها، ومشكلاتها وشخوصها. وقد كُتبت بنفسٍ قصصيٍ يصور جماليات المكان، وعلاقة الإنسان معه، كما تصور طبيعة الناس في (كركترات)، وأنماطٍ مختلفةٍ تشير إلى تلك العلاقة مع المكان وخصوصيته.

وأهمية هذه المقالات أنها تشكل مصدراً للدراسات السيكولوجية والثقافية والاجتماعية، كما تشكّل مادةً للقص والسرد، ودراسةً لتقنيات الكاتب التي تنوعت بين القص المنولوج والتطور الدرامي، التي جعلت من مقالة «شيء ما» تقترب من المعالجة القصصية التي تنتمي لمذهب «الواقعية الجديدة»

وهو: «اتجاهٌ أدبيٌ يعبّر عن العصر ويترجم صراعه ونضاله وآلامه، ويرصد حركة التاريخ وحركة التحرر القومي والاجتماعي في بلدان العالم الثالث».

أما «نافذة نزيه»، فهي زاويةٌ وظيفيةٌ خدماتية، تقترب من وظيفة فن «الرسائل» أو «الديوان»، وهي تقدم خدماتٍ مهمة، وتتطلب التبسيط والاختزال والتكثيف، وطرق العرض وترتيب الأهمية، والحوار التفاعلي/ التشاركي، وأحياناً النقدي.

وهي موضوعاتٌ متنوعةٌ بين الصحة والتربية والمواصلات والإعلام والسياحة والتلفزيون والطرق التي تنقل الحقائق والمشاهدات كما هي: بـ«واقعية».

ومن مميزات المذهب الواقعي:

نقل الواقع نقلاً تسجيلياً لا يشف عن نفس الأديب .

البحث عن التفصيلات الدقيقة.

أدبٌ لا شخصي بعيدٌ عن ذات مبدعه.

يتطلب الدقة والموضوعية ومطابقة الواقع، ترتفع قيمته بمقدار ما يقترب من الواقع ويحاكيه.

- المعالجة :

في «نافذة نزيه» تتنوع معالجات الكاتب في المقالات بين: التقرير، عرض الحال، القصة الإخبارية، التهكم، التسجيل(رد المسؤول)، الأسلوب الأمري، الروبرتاج، والحوار في سياق ما يمكن وصفه بالمقال (التفاعلي) أو المتابعة للخبر أو الاستجابة أو التشبيك أو (البث المباشر)، وهي قدرةٌ تحصّلها الكاتب من جملة خبراته العملية والأكاديمية والحياتية وكتاباته الدرامية للإذاعة، فضلاً عن انحيازه لهموم الناس وقضاياهم.

يقول د. إبراهيم السعافين عن تجربة فعوار: «رغم تحولاته الفنية الدائمة الباحثة عن تقنيات وأدوات جديدة، مثل الأحلام والكوابيس واقتحام عالم اللاوعي، وما يتصل به من أدوات فنية متعددة تتجلّى في تفتيت الوعي والزمن والمكان وتشظي العقل، فإن فخري قعوار ظل مخلصاً لسؤال الحياة والإنسان والواقع والمجتمع».

- اللغة:

تمتاز اللغة بالبساطة، والمباشرة، والصرامة، وأحياناً بالتهكم، وتستعمل فيها «اللهجة» والأمثال، والمقولات الدارجة، وهي متطلباتٌ تفرضها شروط المقال الموجه لقطاعات عريضة، وفئات متنوعة الثقافة، بخلاف «شيء ما» الذي كان يمثل فضاءً حراً ومساحةً ذاتية تتيح للكاتب التعبير عن مشاعره وقضاياه الوجودية والوجدانية.

فالكاتب، كما يقول د. السعافين: «مكتنز وعيه بسؤال الوجود»، الذي كان يبرز في كتاباته القصصية وتترك ظلالها على مقالته.

- الأسلوب:

ظلت المقالة محكومةً في سياق الواقعية التسجيلية التوثيقية، ومن هنا تأتي أهميتها في تدوين يوميات المواطن وقضاياه، وطريقة تعامل المسؤول معها، وهي مادةٌ أرشيفيةٌ للباحثين في جانب التطور الاجتماعي وقضايا الحريات.

- خلاصة:

يقول د. السعافين: « المتأمل في إنتاج قعوار يلحظ أنه لم يتوقف عند شكلٍ معيّن، بل كان دائم البحث عن شكلٍ جديدٍ يناسب إيقاع تحولات المضمون الذي يعبّر عنه ويثير قلقه».

وربما وجد الكاتب فخري قعوار في المقالة الصحفية (التفاعلية/ التشاركية) الشكل الذي يبحث عنه، وهو الشكل الذي يعيد فيه ترتيب أفكار القارئ، ويعلق عليها وينقلها للمسؤول، ويخرج باستخلاصات نقدية، واستنتاجات أو أسئلة تعمق الموضوع (قيد النقاش)، أو يجد إجاباتٍ موجهةً إلى «من يهمه الأمر».

وفي إطار اشتغالات الكاتب في نحو أربعة عقود عمل خلالها في الجانب النقابي، والتمثيل البرلماني والسياسي، والكتابة الصحفية والقصة القصيرة، وإعداد البرامج الإذاعية والأعمال الدرامية، فقد أثّرت هذه الخبرات متطلبات المقال الصحفي الذي يقوم على الحوار التشاركي/ التفاعلي، الذي تكون فيه الأفكار ليست ملكاً خالصاً للكاتب، بل في جزء منها تخص القارئ، كما أن المعالجة تفرضها طبيعة (المشكلة/ الخبر) وأدوات المتلقي، وخبرات الكاتب، وتقف المفردات/ اللغة عند التبليغ، وليس البلاغة.

في هذه الحالة فإننا أمام نوع من المقالات التي تتناسب مع الحاضنة الصحفية وأدواتها وآليات عملها، والتطورات التقنية المتسارعة، وتنوع الخبر واختلاف الزمن والشخوص والأسباب، لتصبح المقالة الصحفية أداةً ووسيلةً ومساحة، (ومن هنا ربما أخفت الصحيفة اسم الكاتب) فهي ليست الهدف لتصنيف نوع المقالة والحقل الذي تنتمي إليه، بل هي فضاءٌ مفتوحٌ ينتمي للعنوان الأساس: الـ«نافذة» .

وقد استطاع الكاتب من خلال الـ«نافذة» المزج بين الإخبار والفنون الكتابية والتعبيرية الأخرى، مقارباً بين القصة وبين المقالة الصحفية والدراما والحوار ومشهد المحاكمة التي قللت المساحة بين المذهب الواقعي، والواقعية الجديدة، للخروج من مجرد التوصيف والتفاصيل والحياد السلبي إلى الفاعلية، التي تضع الحقائق في مواجهة الوقائع، وهو أسلوبٌ ميّز الكاتب فخري قعوار بوعي مفهوم (المقالة الصحفية) التي يعيد فيها ترتيب الأفكار بحيادٍ وموضوعية، ويكون الكاتب مجرد منشطٍ للحوار، وهو أمرٌ يحتاج للمهارة والكفاءة وسعة الإطلاع والثقافة والمبادرة التي جسّدها الكاتب من خلال «نافذة نزيه».



ناجي العلي نبض لم يزل فينا

إعداد : سليم النجار / نضال القاسم / أحمد أبو سليم

صدر كتاب "ناجي العلي نبض لم يزل فينا" من إعداد وتحرير سليم النجار ونضال القاسم وأحمد أبو سليم عن دار البيروني للنشر والتوزيع في عمان، في 212 صفحة من القطع المتوسط.

يأتي الكتاب تخليداً لذكرى ناجي العلي بعد خمسة وعشرين عاماً، ويشارك فيه عشرون كاتباً، متضمناً الكتاب رسومات كاريكاتيرية لناجي العلي، والأسماء المشاركة: أحمد أبو سليم وأحمد الطراونة وأحمد طمليه وأديب ناصر وإنصاف قلعجي ود. باسم سرحان وحسين نشوان ود. حكمت النوايسة ورشاد رداد وسامية العطعوط وسليم النجار ود. سميح مسعود وعبد العزيز السيد وعبد الله حمودة وغازي الذيبة ومحمد كعوش وموسى حوامدة ونضال القاسم وهاشم غرايبة وهشام عودة

حتى لو

شعر: راشد عيسى

صدر ديوان "حتى لو" لراشد عيسى عن دار فضاءات للنشر والتوزيع في عمان، في 158 صفحة من القطع المتوسط.

يضم الديوان ثلاثاً وعشرين قصيدة، تتجلى في الصور الشعرية التي تشكل متواليات لا تنتهي، فكل صورة تولِّد غيرها في لغة جميلة، وجاءت انزياحات الصور الشعرية تتخلخل الثابت في مفهوم القصيدة العمودية التي شكَّلت معظم قصائد "حتى لو"، ويظهر من عنوان المجموعة تركيب الجملة ببساطة تشفُّ عن معنى عميق، ويأخذ دلالات متعددة.





الكتابة على الماء والطين

شعر: نضال القاسم

صدر ديوان "الكتابة على الماء والطين" عن دار الأهلية للنشر والتوزيع في عمان، وبدعم من وزارة الثقافة، في ثمانين صفحة من القطع المتوسط.

يضم الديوان إحدى عشرة قصيدة، يتشكل بعضها من مقاطع شعرية قامت على عناوين فرعية تحت العنوان الرئيس للقصيدة. جاء القصيدة الأولى قصائد الحياة، وحملت عناوين فرعية: شجر الغواية، نجمة الأحد، نجمة أغسطس، حب، جرّافة العينين، قمر وحناء ونجمة، الكاهن. أما القصيدة الثانية: قلبي عالق في الفخ والثالثة: وفي كل يوم جنون جديد، والرابعة: رياح الشمال، والخامسة: وقفتُ تجيئين مع الموج، والسادسة: خرائط طوكيو، وحملت عناوين فرعية: عصافير طوكيو، كائنات الصباح الجديد، مطعم دينيس، أغاني بلاد الشمس. والقصيدة السابعة: بلاد مستعارة، وحملت عناوين فرعية: بلاد، بلاد مستعارة، بين حربين ومنفى. والقصيدة الثامنة: سائح في المحطة، والتاسعة: الكتابة على الماء والطين، وحملت عنوانين فرعيين: الكتابة على الماء، الكتابة على الطين. القصيدة العاشرة: امرأة النهر، والحادية عشرة: العصافير.

حتمية التجديد الديني في المشروع النهضوي العرب

◄ د. رزان محمود إبراهيم

لأن نصر حامد أبو زيد قد غاب، تبقى كلماته في عهدتنا. هكذا يقول حسن ياغي في تقديمه لكتاب «التجديد والتحريم والتأويل: بين المعرفة العلمية والخوف من التكفير» الذي لم يُتِح القدر لصاحبه فرصة كتابة مقدمته. باتت المطالبة بتجديد الخطاب الديني باعتباره جزءاً هاماً من الخطاب الثقافي العام ضرورةً ملحة، ويغدو من الطبيعي القول إن أياً منهما يبقى بمنأى عن الازدهار إن لم يكن التجديد باعتباره سيرورة اجتماعية وسياسية وثقافية سمةً لاصقةً به. فبدونه تتجمد الحياة وتفقد رونقها، وتدخل الثقافات نفق الاندثار والموت كما توحي بذلك كتابات أبو زيد المختلفة وغيره من أصحاب الفكر المنفتح.

لم يتعامل أبو زيد مع التجديد باعتباره حالةً فكريةً طارئة، بل عدهُ الفكر ذاته في تجاوبه مع أصولٍ ينبع منها عبر وسائطَ وأدواتٍ قادرةٍ على مناقشة المبرر التاريخي لمطالب تجديدية؛ تعيد النظر في مسلماتٍ فكريةٍ وعقيدية ينطلق منها كثيرون، وإلا نكون قد دخلنا في دائرة تكرار ما سبقَ من القول. وهو ما يأتي منسجماً وقانون الحياة الطبيعي وسمته التغير في كل شيء؛ وهو ما يجعل قانون الفكر هو التجديد من حيث هو فكرٌ في ذاته، يُخرجنا من أسر التقليد الأعمى وإعادة إنتاج الماضي باسم الأصالة، ويضمن لنا خروجاً من أسرار التبعية السياسية والفكرية.

يحضر المبرر المعرفي ليكون في قمة الأسباب الداعية إلى تجديد الخطاب الديني، وهو ما يستدعي تواصلاً خلاقاً بين الماضي والحاضر، ويتطلب وعلى نحو صارم مجابهة واحدة من أهم التحديات التي تواجه مجتمعاتنا العربية في الحاضر والماضي معاً، وهو التحدي الناجم عن استخدام نفعي للإسلام يدعو البشر كما يقول الكواكبي إلى خشية قوةٍ عظيمةٍ لا تدركُ العقول كنهها، وهي

◄ باحثة وأكاديمية أردنية.